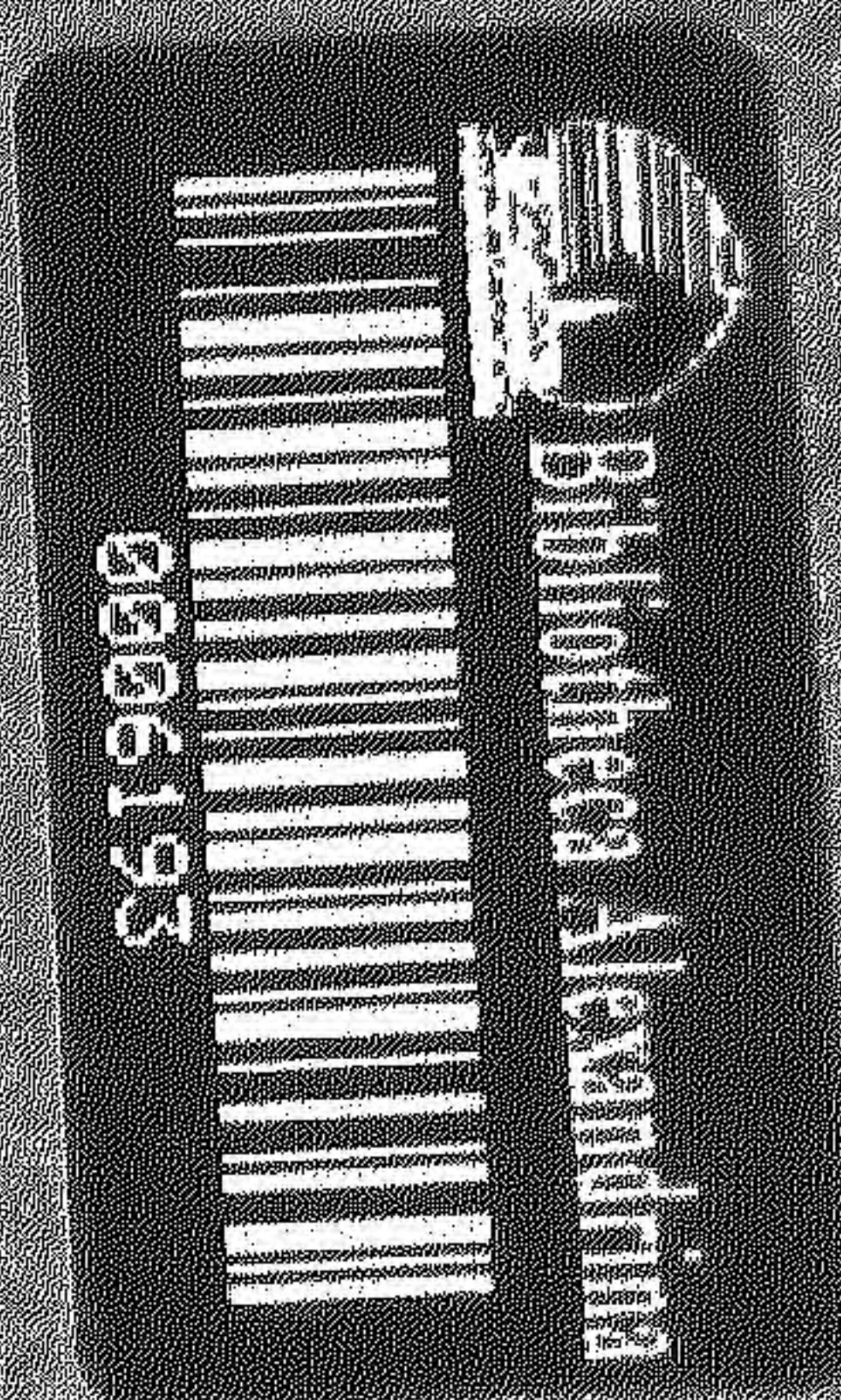
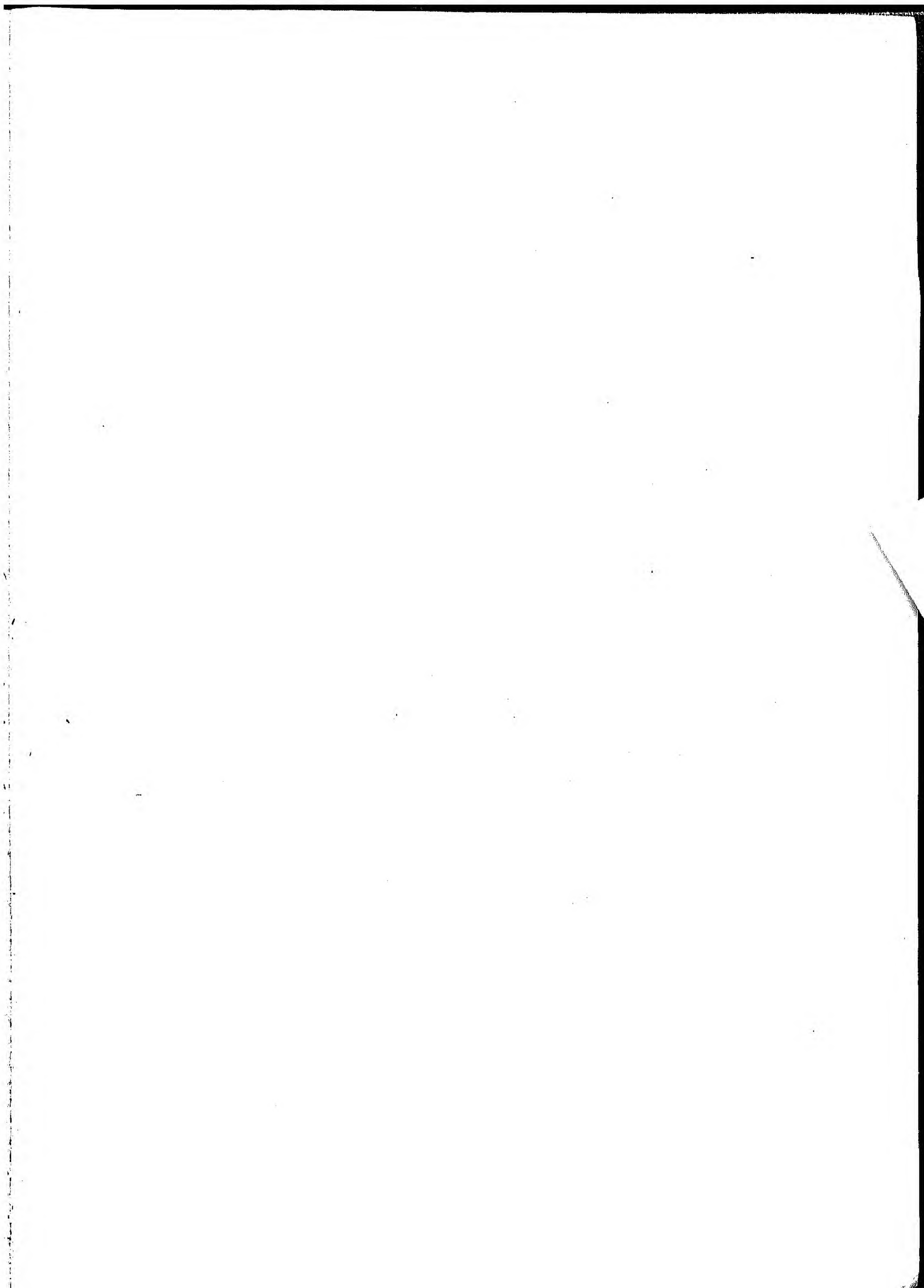


بَيْتُكَ
قُطْبُ

النَّفَقَةُ
الْأَدَبِيَّةُ
أُصُولُهُ وَمَنَاجِحُهُ

دار الشروق





٨
=

الهيئة العامة لمكتبة الاسكندرية
رقم التصنيف: 809
رقم التسجيل: ٢٥١٨

809
ق ط ب
ن

General Organization of the Alexan-
dria Library (GOAL)
General Organization of the Alexan-
dria Library (GOAL)



النقد الأدبي
أصوله ومناهجه

الطبعة الشرعية السادسة

١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

القاهرة : ١٦ شارع جواد حنى - هاتف : ٣٩٣٤٥٧٨ - ٣٩٣٤٨١٤

برقيا : شرق - تليكس : 93091 SHROK UN

بيروت : ص ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٧٦٥ - ٨١٧٢١٣

برقيا : داشروق - تليكس : SHROK 20175 LE

7378

سَيِّدِ قُطْب

النَّقْدُ الْأَدَبِيُّ

أَصُولُهُ وَمَنَاهِجُهُ

دار الشروق

الفتراء

إلى روح الإمام عبد القاهر ، أول ناقد عربي أقام النقد
الأدبي على أسس علمية نظرية ، ولم يطمس بذلك
روحه الأدبية الفنية ، وكان له من ذوقه النافذ ، وذهنه
الواعي ما يوفق به بين هذا وذاك ، في وقت مبكر ،
شديد التبكير .

سيد قطب

الفهرس

صفحة	
٥	إهداء
٧	مقدمة
٩	العمل الأدبي
٢١	القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي
٢٢	القيم الشعورية
٣٤	القيم التعبيرية
٥٤	فنون العمل الأدبي
٥٤	الشعر
٧٥	القصة والأقصوصة
٨٥	التمثيلية
٩٠	الترجمة والسيرة
٩٣	الخاطرة والمقالة والبحث
١٠٥	قواعد النقد الأدبي بين الفلسفة والعلم
١١٤	مناهج النقد الأدبي
١١٧	المنهج الفني
١٤٦	المنهج التاريخي
١٨٤	المنهج النفسي
٢٢٥	المنهج المتكامل
٢٢٩	مراجع البحث

مقدمة

وظيفة النقد الأدبي وغايته - كما أوضحته في هذا الكتاب - تتلخص في : تقويم العمل الادبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتعيين مكانه في خط سير الأدب ، وتحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته ، وفي العالم الأدبي كله ، وقياس مدى تأثيره بالمحيط ، وتأثيره فيه ، وتصوير سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك .

ومن هذا البيان الموجز نستطيع أن ندرك موقفنا في « النقد الأدبي » سواء في القديم أو في الحديث ، ونقيس خطواتنا إلى مداه ، ونعرف كم بلغنا في تكوين هذا الفصل الهام من مكتبتنا الأدبية .

ولقد خطونا خطوات لها قيمتها قديماً وحديثاً - ما في ذلك شك - ولكننا لم نزل بعيدين عن الكمال ، أو ما يشبه الكمال في هذا الاتجاه .

وأول نقص ملحوظ أنه ليست هناك أصول مفهومة - بدرجة كافية - للنقد الأدبي ، وليست هناك « مناهج » كذلك ، تتبعها هذه الأصول .

ومعظم ما يكتب في النقد الأدبي عندنا اجتهاد ، وذلك طبعي ما دامت « الاصول » لم توضع ، و« المناهج » لم تحدد بالدرجة الكافية .

هناك دراسات نقدية تطبيقية للأدب والأدباء - وهي كثيرة متنوعة - ولكن هذا شيء آخر غير الدراسات التي تتولى الحديث عن النقد : أصوله ومناهجه ، فتضع له القواعد ، وتقيم له المناهج ، وتشرع له الطريق .

* * *

والكتاب مقسوم بطبيعة مباحثه الى قسمين : الأول حاولت أن أضع فيه « أصولاً » للنقد وقواعد ، حتى لا يكون الذوق الخاص هو وحده المحكم ، والثاني حاولت أن أصف فيه مناهج النقد في القديم والحديث .

وربما خطر على البال أن الترتيب العكسي لهذين القسمين كان أولى ، فالمناهج هي التي تقوم عليها الأصول والقواعد . ولكنني في الواقع أردت أن أكون في الأول ناقدًا تطبيقياً إلى حد كبير . ناقدًا يضع الأصول ويطبّقها ، ويبين القواعد ويختبرها ، حتى إذا وصلت بالقارئ إلى القسم الثاني وهو قسم وصفي نظري ، كان القسم الأول نموذجاً محسوساً للنظريات المجردة ، وتطبيقاً عملياً للمناهج المقررة .

ولما كان موضوع النقد الأدبي هو « العمل الأدبي » فقد آثرت ان أتحدث أولاً عن ماهية العمل الأدبي ، وغايته ، والقيم الشعورية والتعبيرية فيه ، وفنونه المتنوعة ، وأن أبين أصول كل فن من فنونه ، وطريقة نقده وتقويمه ، وأكثر من النماذج قدر الامكان ، لتكون الاصول والقواعد مستمدة من الأمثلة والنماذج .

اما « المناهج » فقد تحدثت عنها في القسم الثاني من الكتاب وهي : « المنهج الفني ، والمنهج التاريخي ، والمنهج النفسي ، والمنهج المتكامل » ولعل هذا أشمل تقسيم لمناهج النقد لا يستطرد بنا الى تفصيلات صغيرة لجميع النزعات والاتجاهات ، التي تنطوي في خلال هذه المناهج الكبيرة .

هذا ولم أرد أن أحمل « النقد العربي » على مناهج اجنبية عنه ، لها ظروف تاريخية وطبيعية غير ظروفه ، بل آثرت أن أتحدث عن هذه المناهج في محيط النقد العربي في القديم والحديث . فاذا اضطررت الى الاقتباس من مناهج النقد الأوروبي كان هذا في الحدود التي تقبلها طبيعة النقد في الأدب العربي ، وتنتفع بها وتنمو بها نمواً طبيعياً ، بعيداً عن التكلف والافتعال .

* * *

وقد يرى القارئ بادئ ذي بدء انني آثرت « المنهج الفني » على المنهجين التاريخي والنفسي ، ولكنه حين ينتهي من قراءة الكتاب سيرى أن المنهج المختار هو « المنهج المتكامل » الذي ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعاً ، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد او منهج واحد .

فالمناهج إنما تصلح وتفيد حينما تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر حين تجعل قيوداً وحدوداً ، فيجب أن تكون مزاجاً من النظام والحرية ، والدقة والابتداع . وهذا هو المنهج الذي ندعوا إليه في النقد والادب والحياة !

هذه المناهج وتلك الأصول لم أرد كما قلت ان احمل النقد العربي فيها على مناهج اجنبية عنه .. ولعل هذا الاستقلال هو الذي حمل بعض من يحسبون انفسهم في قواعد مقتبسة ، وقوالب مقررة على أن يقولوا : إن في هذا الكتاب اضطراباً في « المنهج » أو أنه لا منهج له ؛ عندما ظهرت طبعته الأولى .. ذلك أن فهمهم للمنهج محدود بقالب تقليدي معين ، مستعار من النقد الأوروبي وتاريخه .

ولست أرى أن أدخل مع هؤلاء في جدل . فأنا أعرف طريقي . وأعرف أن مناهج النقد وأصوله ليست قوالب جامدة . وأن لكل ناقد مبتكر طريقته .. ثم يجي مؤرخو المذاهب النقدية فيضعون الوصف الذي يرونه لهذه الطريقة وتلك كما يشاؤون . ولست حريصاً على أن يقول هؤلاء المؤرخون : إنني اتبعت هذا المذهب أو ذاك !

المعمل الأدبي

المعمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي . فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد . وسنجد بعد قليل ان هذه المقدمة ليست خارجة عن الموضوع ، بل ربما كانت هي ذات الموضوع . فتعديد معنى المعمل الأدبي ، وغايته ، وقيمه الشعورية ، والتعبيرية ، والكلام عن أدواته ، وطرائق ادائه ، وفنونه ، هي نفسها « النقد الأدبي » في اخص ميادينه .

* * *

فما المعمل الأدبي ؟ إنه « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .
ومع ان التعريفات - وبخاصة في الادب - لاتني بالدلالة على جميع خصائص المعرف ، ولا تصل الى ان تكون ما يسمى « التعريف الجامع المانع » فاننا نرجو ان يكون هذا التعريف للمعمل الأدبي ، أوفى مايكون بالدلالة على جميع خصائصه المشتركة في فنون الادب جميعاً .
فكلمة « تعبير » تصور لنا طبيعة المعمل ونوعه ، و « تجربة شعورية » تبين لنا مآدته وموضوعه ، و « صورة موحية » تحدد لنا شرطه وغايته .
« فالتجربة الشعورية » هي العنصر الذي يدفع الى التعبير ، ولكنها بذاتها ليست هي المعمل الأدبي ، لأنها ما دامت مضمرة في النفس ، لم تظهر في صورة لفظية معينة ، فهي احساس او انفعال ، لا يتحقق به وجود المعمل الأدبي .
« والتعبير » - في اللغة - يشمل كل صورة لفظية ذات دلالة . ولكنه لا يصبح عملاً ادبياً الا حين يتناول « تجربة شعورية » معينة . وبمضمهم ويميل الى اعتبار كل تعبير جميل - ولو عن حقائق المعلوم البحتة - داخلاً في باب الادب (١) .
ولكننا نحن لانميل الى هذا التوسع في مدلول « المعمل الأدبي » ، ونحتم ان يكون تعبيراً عن « تجربة شعورية » .

(١) لاسل أبر كرومي في كتاب « قواعد النقد » ترجمة عوض . والشايب في كتاب « أصول النقد الأدبي » و « لانسون » في فصل « منهج البحث في الادب » ترجمة متدور .

على ان الموضوع لا يحدد طبيعة العمل ، ولكن طريقة الانفعال بالموضوع هي التي تحدده ،
فمجرد وصف حقيقة طبيعية مثلاً وصفاً علمياً بحثاً ، ليس عملاً ادبياً مهما تكن صيغة التعبير
فصيححة مستكملة لشروط التعبير ؛ اما التعبير من الانفعال الوجداني بهذه الحقيقة فهو عمل
ادبي ، لأنه تصوير لتجربة شعورية .

ولكن التعبير عن التجربة الشعورية لا يقصد به مجرد التعبير . بل رسم صورة لفظية
موجبة مثيرة للانفعال الوجداني في نفوس الآخرين . وهذا شرط العمل الادبي وغايته ، وبه
يتم وجوده ويستحق صفة .

* * *

ليست غاية العمل الادبي اذن ان يعطينا حقائق عقلية ، ولا قضايا فلسفية ، ولا شيئاً من
هذا القبيل ؛ كما أنه ليس من غايته ان يحقق لنا اغراضاً اخرى تجمله محصوراً في نطاقها
مضبوباً في قوالبها . ليس الادب مكلفاً ان يتحدث مثلاً عن صراع الطبقات ، ولا عن
النهضات الصناعية ، كما أنه ليس مكلفاً ان يتحول الى خطب وعظية عن الفضيلة والرياسة ،
ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صورة معينة من الصور الوقتية الزائلة . ذلك الا ان
يصبح احد هذه الموضوعات « تجربة شعورية » خاصة للأديب ، تفعل بها نفسه من داخلها ،
فيعبر عنها تعبيراً موحياً مؤثراً .

وليس معنى هذا ان العمل الادبي لا غاية له . فالواقع انه هو غاية في ذاته ، لانه بمجرد
وجوده يحقق لونا من ألوان الحركة الشعورية . وهذه في ذاتها غاية انسانية وحيوية ، تدفع
عن طريق غير مباشر الى تحقيق آثار اخرى اكبر وابقى .

وقد يتبادر الى الذهن ان الادب محظور عليه ان يقصد الى اي غرض من اغراض الحياة
المعملية ، او ان يلم بأية حقيقة عقلية في طريقه . . وهذا وهم قائمنا قصدنا فقط الى بيان
بواعث العمل الادبي ، ومناط الحكم عليه . فالباعث هو الانفعال بمؤثر ما (اي التجربة
الشعورية) ومناط الحكم هو كمال تصويره لهذه التجربة ، ونقلها اليها نقلاً موحياً يثير في
نفوسنا انفعالات مستمدة من الانفعال الذي صاحبها في نفس قائلها . اما الاغراض الاجتماعية
والسياسية والخلفية وما اليها ، وأما الحقائق العقلية التي يتضمنها ، فهي شيء آخر لا يحدد
مكانة العمل الادبي . والعبرة هي بمدى الانفعال الوجداني بها ، وامتزاجها بالشعور ، بحيث
تدخل في صميم التجربة الشعورية وتنطوي فيها .

وليس هنالك فواصل حاسمة بين المناطق الشعورية. فعملية تحطيم الذرة مثلاً حقيقة علمية، يصفها عالم المعمل وصفاً علمياً دقيقاً ، فظل العملية كما يظل وصفها بعيداً عن عالم الادب . ولكن قد يأتي شاعر ذو حس مرهف فينفلج بهذه الحقيقة العلمية انفعالاً خاصاً ، لانه يرى فيها مثلاً مولد عصر جديد ، او لانه يلح من ورائها وحدة الكون والكائنات ، فاذا هو تأثر تأثراً شعورياً بهذه الحقيقة ، وعبر عن تأثره هذا تعبيراً موحياً « مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فذلك عمل ادبي بلا جدال .

وصراع الطبقات في المجتمع الحديث حقيقة اجتماعية ، يحللها الرجل الاجتماعي ويذكر أسبابها ويتتبع اطوارها ... فلا يكون هذا عملاً ادبياً . ولكن قد يأتي اديب موهوب تنفلج نفسه بهذا الصراع ، ويميش باحساسه في غماره ، فيصوره تصويراً انسانياً ، او ينشئ حوله قصة او تمثيلية يصور فيها هذا الصراع تصويراً حياً ، ينفلج له من يقرؤه ، ويميش بشموه مع اشخاصه وحوادثه . فهنا يصبح هذا التصوير عملاً ادبياً .

فال موضوع اذن بذاته ليس هو مناط الحكم ، واهدافه العقلية او الاجتماعية او السياسية او الخلقية المباشرة ليس هي الغاية . انما التصوير المعبر الموحى ، والانفعال الناشئ عن هذا التصوير ، هما اللذان يحددان موضع التعبير : ان كان في فصل الادب ، او فصل العلوم ، او فصل الفلسفات .

ولا يفهم من هذا ان الادب عدو للحقائق من اي لون كانت ، انما المهم ان تصبح هذه الحقائق شعورية ، وان تتجاوز المنطقة العقلية الباردة الى المنطقة الشعورية الحارة . ثم يبقى بعد ذلك مجال للتفاضل بين القيم الشعورية - بعد تحقق صفة العمل الادبي فيها بالانفعال الشعوري والتعبير الموحى - حسب تفاوتها كبراً وصغراً كما سيأتي .

على أن الأدب حقائقه الاصلية العميقة . بل إن الادب الصحيح لا يتجاوز منطقة الحقائق ولو شط به الخيال ، وكل ما هنالك هو تحديد معنى الحقائق !

وقد يكون الادب المثالي والادب الاسطوري هما ابعد الوان الادب عن عالم الحقائق ، كما يفهم الكثيرون ، لانها بعد ان عن « الواقع » حسبما يظهر للنظرة العجلى . ولكن ما الواقع ؟

ان كان المقصود واقع جيل في فترة محدودة من الزمان والمكان ، فهذان اللوثان من الادب بعيدان عن الحقيقة بلا جدال .

اما ان كان المقصود هو واقع الانسانية كلها في غير حدود ولا قيود ، فهي مغرقات في الحقيقة ، مغرقات في الواقع ، بل هما واقعيتان اكثر من « الادب الواقعي » الذي يصور حقائق فرد او جيل من الزمان !

خذ مثالا لذلك : البطل المثالي او الاسطوري . . انه حلم من احلام الانسانية يعيش في ضميرها ، وتتمناه بنجيا لها ، وتمسك في عالمها ، لانها تريد وتتمناه . فاذا لم يستطع جيل او اجيال ان يحقق للانسانية حلمها في هذا البطل ، الذي تتخطى به القيود والضرورات الارضية ، وترتفع به عن القصور الانساني والضعف البشري ، فانها تظل تتصوره ، وتحلم بوجوده في الاساطير ، وتصوره في الآداب . فهو اذن حقيقة في ضمير الانسانية لا يستطيع ان تغفله من حسابها . تصوره في هرقل وإخيل (١) وزهران ورستم (٢) وعنترة وأبي زيد (٣) ، كما تصوره في رومي وجوليت (٤) وفي المجنون وليلى (٥) وفي «راما» (٦) و «أيوب» (٧) ... الخ . ونحن نهش لصورة البطل المثالي او الاسطوري لانه يحقق لنا رغبات انسانية تعوقنا عنها الضرورات والقيود الارضية ، ولاننا نحس في كياننا بذور هذا البطل لم تبلغ تمامها من النمو ، بسبب هذه القيود والضرورات .

فالبطل هو المثال الحقيقي للانسان كما يرسم في ضمير الانسانية . اما الافراد العائشون الواقعيون فهم نسخ لم تكمل لسبب خارج عن ارادتها !

وحين يقع ان تكمل صفة انسانية مثالية في انسان فرد ، فاننا نحب هذا الفرد جداً . لماذا ؟ لانه طابق بين حقيقته وحقيقة المثال الذي يعيش في خيالنا ، والذي يرسمه الادب المثالي لنا . فالوفاء المطلق في الحب مثل ادبي خيالي لا يقدر عليه مخلوق حي ولكن مجنون ايلي

(١) بطلان إغريقيان من أبطال الاساطير .

(٢) بطلان فارسيان لها وقائع أسطورية وقد يكونان هما حقيقة .

(٣) بطلان من أبطال الادب العربي ، لأولها حقيقة تاريخية وروايات قصصية ، وإثباتها روايات خيالية وقد تكون له حقيقة .

(٤) بطلان روائيان من أبطال الحب في الادب الغربي .

(٥) بطلان من أبطال الحب العذري في الادب العربي وقد يكونان حقيقة .

(٦) بطل « الرامايانا الهندية » ويمثل التسامح والوفاء المطلقين .

(٧) بطل الصبر والمأسة في الكتاب المقدس « العهد القديم » .

(على فرض وجود شخص معين بهذه الصفة) او عبد الرحمن القس ، قد حقق لنا في حياته هذا المثل . ومن هنا كان انساناً حبيباً اليّنا ، لانه حقق المثل الحقيقي في نفوسنا المحب . ومثله « السموأل » فهو مثال واقعي للوفاء المتالي ، هذا المثل الذي يصوره الادب في بعض الاحيان .

وهنا تسعفنا نظرية « المثل » لأفلاطون حين يرى ان الاشياء الخارجية لاحقيقة لها . انما هي صور لأفكار مكنونة هي « المثل » وهذه المثل المكنونة هي الموجودة حقيقة ، وكلما قربت الصورة من المثل كانت اقرب الى الحقيقة !

وليس من الضروري ان نؤمن بهذه النظرية الفلسفية ، ولا ان نطبقها في الادب بحرفيتها ، ولكنها تصور ادبي جميل ، يساعدنا على فهم « الحقائق الشعورية » التي هي مادة الادب . حيث تلتقي الوان شتى من الحقائق التي تثير الانفعال .

* * *

وحقائق الحس والشعور الناشئة من ملاحظة العالم الخارجي الواقع . . لقد تبدو في ظاهرها بعيدة عن الحقيقة ، ولكنها على بعد معين تلتقي مع حقيقة اخرى اكبر وأعمق من هذه الحقيقة الظاهرية القريبة .

فابن الرومي مثلاً حين يقول عن الارض في الربيع :

تبرجت بعد حياء وخفر تبرج الانثى تصدت الذكر

يبدو هذا القول خيالاً شاعرياً يخالف الحقيقة العلمية . فالارض مادة جامدة والانثى حية متحركة .

ولكن الحقيقة الاعمق ، ان الارض في الربيع بكل ما فيها من الحياة والاحياء تستعد للاخصاب في جميع عوالمها : عوالم النبات والحيوان والانسان . وتتهيا بكل ما فيها من رصيد لهذا الاخصاب ، وتبرج روحها لتلقيه ، وتتفتح من الاعماق .

والبحتري حين يقول :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلم

قد يخيل للكثيرين انه انما اراد تشبيه الربيع بانسان يضحك ، على سبيل التشبيه لا على سبيل « الواقع » . وهكذا يقول البلاغيون ، لان الواقع الظاهر يمنع ان يختال الربيع ضاحكاً .

ولكن الحقيقة الاكبر من الواقع الظاهري ، ان الربيع يمتلئ ضاحكاً في حقيقته .
فما الضحك ؟ أليس هو إطلاق طاقة فائضة بطريقة حسية ؟ وماذا يصنع الربيع الا ان يطلق
طاقة حيوية فائضة في الارض وأبنائها الاحياء !
انها حقيقة . ولكنها هنالك في الاعماق !

* * *

التجارب الشعورية اذن هي مادة التعبير الادبي . . وقد يبدو هذا واضحاً في الشعر -
والغنائي منه بصفة خاصة - ولكنه في الحقيقة متوافر في سائر فنون الادب .
ونضرب مثلاً بالقصة والتمثيلية . فالادب لا يملك ان يبرهنها تعبيراً موحياً يثير
انفعالنا ما لم يستحضر هو نفسه التجارب الشعورية لأبطالها وحوادثها وجوها ، وينفعل بها
انفعالاً معيناً .

ويميل بعض النقاد المعنيين بالتحليل النفسي الى البحث عن حقيقة كل بطل من ابطال
القصص والتمثيلات في نفس الاديب الذي تصورهم وصوّرهم . وقد يكون في هذا شيء من
الغلو ، فليس من الضروري ان يكون لمواطن هؤلاء الابطال جميعاً شبيه في نفس المؤلف .
ولكن من الضروري ان يكون المؤلف قادراً على تصور المواطن التي اودعها نفوس ابطاله .
وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلف ، وانفعل بها على نحو معين .

وحتى في كتابة « التراجيم » بل في كتابة « التاريخ العام » لابد من هذا الانفعال ،
فترجمة الشخصيات ليست عملاً موضوعياً كوصف تجربة علمية ، فلا بد للمؤلف من
احياء هذه الشخصية لتصبح الترجمة عملاً ادبياً ، وإحياء الشخصية معناه الانفعال
بوجودها وبتصورها .

وكذلك التاريخ لا يدخل دائرة الادب اذا كان وصفاً مجرداً لحوادث ميتة ، ولكنه
يصبح عملاً ادبياً اذا انفعل المؤرخ بالحوادث، وصورها حية مترجمة بالاحياء الذين اشتركوا
فيها . كما لو كان يكتب قصة كائن حي لا قصة حادثة .

والقالة هي كذلك عمل ادبي ، لانها تصور انفعال كاتبها تجسده مؤثر ما كالقصيدة ،
وكذلك البحوث الادبية - او ما يسمى الادب الوصفي - يتوافر فيها عنصر التجربة الشعورية ،
على نحو من الانحاء قبل ان تحسب في سجل الآداب .

كل ما هنالك ان درجة الانفعال تختلف في فنون الادب المختلفة ، فهي في الشعر أعلى منها في سائر الفنون الادبية . وفي القصة والترجمة والمقالة تتفاوت ، وقد تصل الى درجة الشعر في بعض المواقف . ونكتفي بهذا القدر هنا فالحديث المفصل عن كل فن من فنون الادب سيأتي في حينه .

* * *

ولكن اذا كانت غاية العمل الادبي هي مجرد التعبير عن تجربة شعورية تعبيراً موضوعياً مثيراً للانفعال في نفوس الآخرين ، فهل تراه يستحق من الانسانية ان تشغل به نفسها فترات من هذه الحياة الممدودة الايام ؟

والجواب : ان نعم ! فليس بالقليل ان يضيف الفرد الفاني المحدود الآفاق الى حياته صوراً من الكون والحياة ، كما تبدو في نفس انسان ملهم ممتاز هو الاديب .

وكل تجربة شعورية يصورها اديب تصبح ملكاً لكل قارئ مستعد للانفعال بها ، فاذا انفعال بها فقد أصبحت ملكه ، وأضاف بها الى رصيده من المشاعر صورة جديدة ممتازة . ولحسن حظ الانسانية التي لا تملك من العالم المادي المحسوس الا حيزاً ضئيلاً محدوداً ان في استطاعتها ان تملك من العوالم الشعورية آماداً وأغاطاً لا عداد لها . وكلما ولد اديب عظيم ولد معه كون عظيم ، لانه سيترك للانسانية في ادبه نموذجاً من الكون لم يسبق ان رآه انسان !

وكل لحظة يمضيها القارئ المتذوق مع اديب عظيم ، هي رحلة في عالم ، تطول او تقصر ، ولكنها رحلة في كوكب متفرد الخصائص ، متميز السمات .

تعال نصاحب « طاغور » فترة من الوقت في عالمه الراضي السمع ، فان عنده دائماً ما يعطيه ، وان نعود صفر اليدين بعد رحلة مع هذا الروح المانع الوهاب :

« اليوم لم يختم بعد . والسوق التي على شاطئ النهر لا تزال .

« لقد خفت ان يكون يومي قد تبدد ، وآخر دراهمي قد ضاع .

« ولكن . لا . لا يا اخي . اني مازلت أملك شيئاً لان حظي لم يسلبني كل شيء . »

* * *

« الآن انتهى البيع والشراء

« لقد جمعت حصيلتي من الطرفين
« والآن حان وقت عودتي الى البيت
« ولكن ، أيها الحارس ، أفتطلب ضريبتك ؟
« لأتحف يا أخي . لاني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء . »

* * *

« ان مسكون الريح بنذر بالعاصفة
« وان السحب المتجهمه في الغرب لا تبشر بخير
« والماء ساكن ينتظر الريح
« اما انا فأهروول لأعبر النهر قبل ان يدركني الليل
« ولكن ، يا صاحب المعبر ، أفتريد ان تطلب اجرک ؟
« أجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً . لان حظي لم يسلبني كل شيء . »

* * *

« وفي ظلال الشجرة على جانب الطريق ، تربع الشحاذ
« واأسفاه ! انه يحقد في وجهي ، وفي عينيه رجاء وحياء !
« اني ، في ظنه ، غني بما ربحت في يومي
« اجل ، يا أخي ، اني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء . »

* * *

« لقد اشتد ظلام الليل ، وأقفر الطريق ، وتألق الجباحب بين اوراق الشجر
« من عساك تكون يا من تتبعني في خطوات متلصصه صامته ؟
« آه ، لقد عرفت ، انك تريد ان تسرق مني كل ارباحي
« لن أخيب ظنك !

« لاني مازلت املك شيئاً ، لان حظي لم يسلبني كل شيء !

* * *

« وصلت المنزل عند منتصف الليل بيدين فارغتين
« وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت ، وفي عينيك الرغبة
« وكعصفورة وجلة طرت الى صدري ، يدفعك حب تواق
« آه يا إلهي . ان شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معي ، لان حظي لم يخذلني ، ويسليني كل
شيء » (١) .

* * *

أترى انها رحلة الى السوق ، ام انها رحلة في حياة ؟ وأي رضاء وأي اطمئنان وأية ثقة
تلك التي تستشعرها في هذه الرحلة مع « طاغور » ؟ . الحياة تعطي والحياة تأخذ . ولكن
هناك في النهاية ثروة لا تنفد . ثروة القلب والشعور . وتلك السباحة الراضية حتى مع السارق
الملتصص الذي يريد ان يسرق ارباح اليوم كله . « لن اخيب ظنك » ! وذلك الحب العميق
الشفيف الرفاف : « وأنت لدى الباب تنتظرين في يقظة وصمت وفي عينيك الرغبة . وكعصفورة
وجلة طرت الى صدري يدفعك حب تواق » وقد سرقت حصيلة اليوم كله اثلاً يخيب ظن
السارق ! ولكن « ان شيئاً كثيراً ما يزال باقياً معي » انه هنا في ذلك القلب الكبير .
ان لحظات مع هذا « الانسان » في هذا العالم الراضي كالفردوس ، الناعم كالأحلام ،
لهي عمر جديد ، وكون جديد .

* * *

من هذا الرضا السمع الواهب المستبشر الوديع ، تعال نخط الى عالم آخر ، عالم حائر
يأس ، يحس أنه معجل عن الحياة والوجود ، الى الموت والفناء ، ولا تتراءى له شعاعة من
نور يكشف بها ظلمات الغيب والقضاء ، فينغمس في غيبوبة الشراب يستجيب لها لينسى حيرته
في الظلام ، بعد ما أعياه دق ابواب الغيب ، وتلمس بصيص من ضياء . انه عالم الخيام :
سمعت صوتاً هاتفاً في السحر كادى من الحان : غفاة البشر
هبوا املأوا كأس الطلى قبل ان تقعم كأس العمر كف القدر

* * *

(١) ترجمة لطفلي شلش في مجموعة سماها « رعاة الحب » واسمها الذي وضعه طاغور « البستاني » .

أحس في نفسي ديب الفناء ولم أصب في العيش الا الشقاء
يا حسرتا ان حان حيني ولم يتح لفكري حل لغز القضاء

* * *

أفق وصب الخمر أنعم بها واكشف خبايا النفس من حجبها
ورو أوصالي بها قبلما يصاغ دن الخمر من تربها

* * *

تروح أيامي ولا تفتدى كما تهب الريح في الفدند
وما طويت النفس هما على يومين : أمس المنقضي والغد

* * *

غد بظهر الغيب واليوم لي وكم يخيب الظن في المقبل
ولست بالفافل حتى أرى جمال دنياي ولا أجتلي

* * *

سمعت في حلمي صوتاً أصاب ما فتق النوم كمام الشباب
أفق فان النوم صنو الردي واشرب فمشواك فراش التراب
سأنتهي الموت حيث الورود وينمحي اسمي من سجل الوجود
هات اسقينها يا منى خاطري فغاية الأيام طول المهجود (١)

* * *

هذه رحلة أخرى في عالم آخر : رحلة مضنية ولا شك ، ولكنها لذينة ، لذة الألم ، ذلك
الزاد الالهى الذي تقفانه الأرواح . وكما خالطنا فيها من شاعر : مشاعر الأسى والكآبة
والمطف على ذلك الروح المذب الحائر الذي يفني نفسه في طلب النور .

* * *

والآن فالى عالم ثالث ، عالم يائس من الخير في الدنيا ، ساحر بخداع العواطف والمشاعر ،

(١) ترجمة رامي .

يتصور النظم الكونية تطارد بعنف أبناء الغناء الضعاف ، ولكنه ساكن لا يبدى الجزع ولا يثور . . إنه توماس هاردي :

« - آه اخالك تحفر عند قبري يا حبيبي ، نفرس على حوافيه أشجار السذاب .
« - كلا ! حبييك ذهب البارحة ليخطب كريمة من أجل كرائم الثراء ! وهو يقول
في نفسه : ماذا عليها من خير أن أنقض لها عهدي في الحياة ؟ !

« - إذن من ذلك الذي يحفر في ناحية القبر ؟ أقاربي الاعزاء ؟
« لا بنية ! انهم يجلسون هنالك ويقولون : ماذا يجدي ؟ أي نفع لهذه الاشجار والازهار
ان روحها لن يفلت من برائن القضاء خلال ذلك التراب المركوم !
« - ولكنني أسمع حافراً يحفر هناك فمن ذا عسى أن يكون ! أهو عدوتي اللئيمة الرعناء ؟
« - لا . انها حين علمت أنك عبرت الباب الذي لا مفر منه ، ضنت عليك بالعداوة ، ولم
تجديك أهلاً للكره والبغضاء ، فما تبالي اليوم في أي مرقد ترقدين !

« - إذن من يكون ذلك الحافر على قبري ؟ فقد أعياني الظن ، وأقررت بالاعياء !
« - أوه . انه أنا يا سيدتي الودود ! أنا كلبك الصغير . أعيش بقربك وأرجو ألازعجك
ذهابي ومآبي في هذا الجوار !

« - آه نعم ! أنت الذي تحفر على قبري . عجباً كيف غفلت عنك ، ونسيت أن قلباً
واحداً وفياً قد تركته بين تلك القلوب الخواء ! وأي عاطفة لعمرك في قلوب الناس تمسك
عاطفة الولاء في فؤاد الكلب الأمين ؟

« - سيدتي إنني أحفر عند قبرك لأدفن عظمة أعود اليها ساعة الجوع في هذه الطريق ،
فلا تعني عليّ ازعاجك ، فقد نسيت أنك في ذلك المكان تنامين نومك الاخير ! ! ! » (١) .
انه عالم قانط يائس . لا بصيص فيه من أمل أو عزاء . حتى العواطف والمشاعر التي
قد تعزي عن كثير من قسوة الحياة ، لا يراها إلا عبثاً وسخرية . لا حقيقة لها ولا وجود .
ولكنه عالم . عالم كبير فريد .

* * *

وقد اضطررت أن أجعل أمثلي هنا من الشعر . لان الاقتباس من الشعر ممكن ،
لا لأنه وحده الدليل على أن الادب يفتح الانسانية عوالم جديدة من الشعور . ففي القصة
والتمثيلية والأقصوصة وتراجهم الشخصيات . . . الخ تجد هذه العوالم . ولكنها تفقد قيمتها
بالتلخيص والاختصار .

وما دمنا قادرين على أن نعيش تجارب هؤلاء الأدباء - مرة أخرى - ونفعل بها كما نفعل
أصحابها ، فإن هذا رصيد يضاف الى أعمارنا ، وزاد يضاف الى أزوادنا في الرحلة القصيرة
المحدودة على هذا الكوكب الارضي الصغير . !

القيم الشعورية والقيم التعبيرية في العمل الأدبي

العمل الادبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . وهي وحدة ذات مرحلتين متعاقبتين في الوجود بالقياس الشعوري ، ولكنها بالقياس الادبي متحدتان في ظرف الوجود ! ذلك أن التجربة الشعورية في العالم الشعوري مرحلة تسبق في نفس صاحبها ، ثم يليها التعبير عنها في صورة لفظية . أما في العالم الادبي فلا وجود لهذه التجربة قبل أن يعبر عنها في هذه الصورة اللفظية . وانما لتبقي مضمرة في النفس ، ملكاً خاصاً لصاحبها ، فلا تند عملاً أدبياً له وجود خارجي الا حين تأخذ صورتها اللفظية . وحين يدركها الآخرون فانما يدركونها من خلال التعبير اللفظي الذي وردت فيه ، ولا يملكون لها صورة أخرى الا اذا صورت في تعبير لفظي آخر . وفي هذه الحالة لا تكون هي بعينها كما صورها التعبير الاول - على الأقل بالقياس الى القراء - فما يستطيع تعبيران مختلفان أدبي اختلاف ، أن يرسم صورة واحدة لتجربة شعورية معينة .

ومن هنا نجد أن هناك صعوبة مادية في تقسيم العمل الادبي الى عناصر : لفظ ومعنى . أو شعور وتعبير . فالقيم الشعورية والقيم التعبيرية كلتاهما وحدة لا انفصام لها في العمل الادبي ، وليست الصورة التعبيرية إلا ثمرة للانفعال بالتجربة الشعورية ، وليست القيمة الشعورية الا ما استطاعت الالفاظ أن تصوره ، وأن تنقله الى مشاعر الآخرين .

ولكننا على الرغم من هذه الحقيقة الواقعة مضطرون أن نتحدث عن هذه القيم كأنها منفصلة ، كما نستطيع أن نضع قواعد عملية للنقد الادبي ، تقر بنا من الصواب والدقة في إصدار أحكام أدبية معللة !

وهذا العمل ان يكون مأموناً إلا اذا ظللنا على الدوام ، وفي كل خطوة ، نتذكر أن العمل الادبي وحدة ، وأنه لا سبيل لنا الى تقدير القيم الشعورية الا من خلال القيم التعبيرية . ولقد كان من حق القيم التعبيرية أن تتقدم في الحديث ، لأنها وسيلتنا الى القيم الشعورية .

ولكن لأن القيمة الشعورية هي المقصودة أولاً وأخيراً ، وهي التي أسلفنا أنها تستحق من الإنسانية تمضية فترات في تمليلها من عمرها المحدود على هذه الأرض ، لأنها تضيف زاداً جديداً إلى رصيدها المحدود من الحياة . . لهذا كله لا نرى بأساً في البدء بالحديث عنها ، على أن يكون مفهوماً أن كل قيمة شعورية نعرض لها إنما ندرسها في النص التعبيري الذي وردت فيه ، وكما تظهر من خلال هذا النص المعروف .

القيم الشعورية

يجزم المشتغلون بتحقيق الشخصية بأنه لا يوجد إنسان على ظهر الأرض تماثل بصمات أصابعهما . وكذلك نستطيع نحن أن نجزم بأنه لا يوجد إنسان على ظهر هذه الأرض تماثل مشاعرهما . كل إنسان هو نسخة فريدة لم يطبع منها نظير ، حتى التوائم الذين تتشابه ملامحهم - تتشابه ، ولكنها لا تماثل قط ، وكذلك نفوسهم ، بل لا بد أن تكون شقة الخلاف هنا أوسع ، لأن كل انحراف صغير في جزئية صغيرة من جزئيات التكوين والبيئة والملابسات ، تنتهي إلى انحراف كبير في النهاية .

وهذه النظرية تبسّدي لنا الكون أوسع كثيراً من حدوده المادية . فهذه الأعداد التي لأحصر لها من الأناسي من فجر الحياة إلى مغربها ، أكبر كثيراً مما تدل عليه أرقامها ، لأن كل فرد فيها قد تصور الكون صورة خاصة على نحو من الانحاء ، فغداً للكون نسخ متغايرة بعداد هؤلاء الأفراد !

وتصور الناس على هذا النحو يوحى لنا بمظمة الحياة ، أكثر مما يوحيه إلينا أي تصور آخر . ولكن ما الذي يعيننا من هذا كله في النقد الأدبي ؟

إنه يعيننا لأن الأديب فرد ممتاز. فإذا نحن تطلعنا لأن نرى نسخ الكون العادية في شعور الأفراد العاديين ، فكيف يشوقنا أن نطلع على النسخ الممتازة من الكون والحياة في نفوس الأدباء وأن نقضي لحظات ونقوم برحلات في هذه الأكوان العجيبة ، ونرى فيها من المشاهد قدر مانقضي من اللحظات والرحلات . . .

وفي الفصل السابق قمنا بثلاث رحلات ممتعة في عوالم طاغور والخيام وتوماس هاردي . وقد لحظنا التنوع والتفرد في كل عالم ، ولحظنا طابع الذاتية الشخصية في كل كون من هذه الأكوان العظيمة .

هذا الطابع هو السمة الاولى للتجارب الشعورية في العمل الادبي ومنه تستمد قسطاً من قيمتها في ميزان النقد .

فليس المطلوب من الاديب ان يقول كلاماً كيفما اتفق ، ولكن المطلوب ان يكون له ميسم ذاتي ، وطابع شخصي ، يدمج به كل عمل يخرج من بين يديه ، فيلمسه القارئ في كل اعماله ، لا في طريقة تعبيره ، ولكن اولاً في طريقة شعوره .

وهذا الطابع لا يبدو فقط في الادب الذي يعبر تعبيراً مباشراً عن الانفعال الشخصي كالشعر الغنائي مثلاً ، بل يبدو في كل ما مست يد الاديب من قصة او رواية او ترجمة حياة او مقالة او بحث ادبي ، لان الطابع الشخصي لا يفارق صاحبه في لحظة من اللحظات ، وكل ادب هو ادب ذاتي في الحقيقة من هذه الناحية .

وليس هذا الطابع اسلوب تعبير لفظي فيحسب ، ولكنه قبل ذلك طريقة شعور . نعم ان طريقة تناول الموضوع ، وطريقة التعبير اللفظي جزء من هذا الطابع ، ولكنها جزء تابع لطريقة الشعور ، ولتصور الاديب للكون والحياة ، او لاحساسه في فترة من الفترات بالكون والحياة .

وفي الامثلة التي اخترناها لطاغور والخيام وتوماس هاردي ، ليست طريقة تناول الموضوع وحدها هي التي تحمل طابع كل من الشعراء الثلاثة ، ولكنها قبل هذا طريقة الاحساس بالحياة ، والجو الشعوري الذي تنسم روائحه في رحلتنا هناك .

* * *

فنحن مع طاغور في عالم راض سمح ودود متجاوب متجاذب حنون ، وفي كون تمسك اطرافه وتجمع عناصره خيوط رفيعة عميقة سارية كأنغام الموسيقى في اللحن الكبير . ونحن مع الخيام في عالم حائر ملهوف معجل يخبط في الظلام ، فلا تهديه شماعة من نور ، ولا بصيص من ضياء . وقد أسدلت دونه الحجب ، وأغلقت في وجهه الابواب .

ونحن مع توماس هاردي في عالم يائس قانط لا رجاء فيه ولا عزاء . عالم تقسو فيه النظم الكونية على البشر ، فتحطم آمالهم ، وتمتد بمطامحهم ، وتسخر بمقدساتهم ، ولا تدع لهم حتى عزاء العواطف والمشاعر . هو كذلك في قطمته التي اقتبسناها وفي كثير من شعره ، وفي قصصه الطويلة وأقاصيصه على السواء . واقرأ له « تس » و « جود المغمور »

واقراً له مجموعة اقاصيص « سخریات الحياة الصغيرة » وسواها تجد فيها جميعاً ذلك العالم
اليأس القانط بلا رجاء ولا عزاء .

كذلك نجد أنفسنا في عوالم خاصة حينما نكون مع المتنبي وابن الرومي والمعري . وهي
عوالم قد لا تبلغ في العمق والشمول حدود تلك العوالم . ولكنها على كل حال عوالم كاملة ،
مميزة السمات ، واضحة المعالم ، معروفة الخصائص .

فنحن مع المتنبي في عالم كله صراع وكفاح ، لا رحمة فيه ولا بر . ولا تخرج فيه ولا
إبقاء . وهو مع هذا صراع لذيذ محبب ، حتى لكأن المواقف فيه أعراس ومهرجانات !

ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رحمه غير راحم
فليس بمرحوم اذا ظفروا به ولا في الردى الجاري عليهم بآثم

* * *

ولا تحسبن المجد زقاً وقينة فما المجد الا السيف والفتكة البكر
وتضرب اعناق الملوك وأن ترى لك الهبوات السود والعسكر الجبر
وتركك في الدنيا دويلاً كأنما تداول سمع المرء أمثله العشر

* * *

نثرهم فوق الأحيدب نثرة كما نثرت فوق العروس الدراهم !

* * *

ونحن مع ابن الرومي في عالم منهوم بلذائذ الحس والجوارح ، تتصل بها لذائذ النفس
والمشاعر . ويدور عليها شعر الوجدان والحرمان ، ويواجه بها مشاهد الطبيعة ولذائذ
الجوارح والبطون سواء !

أجنت لك الوجد أغصان وكثبان فيهن نوعان تفاح ورماني
وفوق ذينك أعناب مهدلة سود لهن من الظالماء ألوان
وتحت هاتيك عناب تلوح به أطرافهن قلوب القوم قنوان
غصون بان عليها الدهر فاكهة وما الفواكه بما يحمل البان
ونرجس بات ساري الطل يضربه وأقحوان منير النور ريان

ألفن من كل شيء طيب حسن فمن فاكهة شتى وريحان

* * *

رياض تخايل الأرض فيها خيلاء الفتاة في الأبراد
منظر معجب تحية أنف ريحها ربيع طيب الأولاد

* * *

لولا فواكه أيلول إذا اجتمعت من كل نوع ورق الجو ، والماء
أذن لما حفلت نفسي متى اشتملت عليّ هائلة الجالين غبراء

فالنساء في الأبيات الأولى : أغصان وكثبان ، جناهن تفاح ورماد وأعنان وعنان
ونرجس وأقحوان . والرياض في الأبيات الثانية : فتيات يتخيلن في أبراد ، وريحها ربيع
طيب الأولاد . والفواكه في الأبيات الثالثة مع رقة الجو والماء هي الحياة . ولولاها لما بالى
الموت ولا أحب الحياة !

وهكذا تختلط اللذائذ في حسه ونفسه ، وتتوحد الطبيعة الجميلة واللذائذ الشهية ،
ويتعمق هذه وتلك على السواء . وهذا هو عالمه المنهوم بالسطوح والاعماق من لذائذ الطبيعة
ولذائذ الحياة !

* * *

ونحن مع المعري في عالم مشئوم ، كله ظلم وخداع وشر ونفاق ويأس وظلام . وتخدعنا
الحياة فتعيش في هذا العالم الذي لا خير فيه ولا صلاح له ، ولا رجاء في ماضيه ولا مستقبله .
ظلم الحمامة في الدنيا وإن حسبت في الصالحات كظلم الصقر والبازي

* * *

يفادر غابه الضرغام كيما ينازع ظبي رمل في كناس !
سجايا كلها غدر وخبث توارثها أناس عن أناس !

* * *

شقيننا بدنيانا على طول ودها فدونك مارستها حياتك واشقها
ولا تظهرن الزهد فيها فكلنا شهيد بأن القلب يضمع عشقها !

* * *

تنازع في الدنيا سواك وماله ولا لك شيء في الحقيقة فيها
ولم تحظ في ذاك النزاع بطائل فمتفق—وهما مثل مختلفهما !

* * *

وهكذا نجد لسكل عالم طعمه وجوه وطابعه وسماته . ولكن تختلف آفاق هذا العالم سعة
وضيقاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، ويتسم كل عالم بخصائص صاحبه ومميزاته .

كل ما هنالك أن شعراء العربية في الغالب يصورون لنا فلسفتهم الشعورية في قـوالب
فكرية ، ويصوغونها انا قواعد في أبيات قليلة ، أما طاغور والحيام وتوماس هاردي ، فقد
صوروا انا عوالمهم في مشاعر ومشاهد جزئية ، تنتهي من خلالها الى عوالم شعورية حية وذلك
يتعلق بطريقة تناول الموضوع والسير فيه (وسياتي تفصيل ذلك عند الحديث عن القيم التعبيرية
في العمل الأدبي) .

ولكن طابع الشخصية واضح هنا وهناك على كل حال .

وطابع الشخصية هو السمة الأولى لكل أديب أصيل . وهو لا يقتصر على النظرة
الشعورية الى الكون والحياة ، بل يتعداها لي طريقة تناول الموضوع ، أي الاسلوب ، والى
التعبير نفسه واختيار الالفاظ فيه . ولكننا هنا لا نتوسع في هذه الخصائص التعبيرية لان لها
مكانها الخاص .

وحقيقة ان لكل فرد إنساني طابعه الخاص كما أسلفنا . ولكن التقليد قد يفضي على هذا
التفرد ، أو قد يكون الامتياز ضئيلاً فينبهم في غمار الطبائع والسمات العامة . وهذا يفقد العمل
الأدبي أخص قيمه الشعورية .

ولا تعارض بين أن يكون الأديب طابعه الخاص ، وأن يقع التجاوب بينه وبين الآخرين .
فهناك قدر مشترك من المشاعر الانسانية العميقة . كما أن هناك استعداداً في الكثيرين لان
يسموا على طبيعتهم ، ويتطلعوا الى ما فوق رؤوسهم . ومن خصائص الادب الحي أن يمنحنا
القدرة على الانفعال به ، ولو كان أسمى من مشاعرنا الخاصة ، لانه يستطيع أن يرفعنا إليه
لحظات ، وأن يخرجنا من قيد اللحظة الحاضرة في حياتنا كذلك ؛ ويصلنا بنبع الحياة الساري
وراء اللحظات المفردة والاحداث المحدودة . ويضيف إلى أعمارنا والى أرصدتنا الخاصة من
الحياة آماداً وآفاقاً أكبر وأوسع من حياة الافراد في جيل من الزمان .

* * *

ولعلنا بهذا نكون قد وصلنا الى القيمة الشعورية الكبرى للعمل الادبي ، فالاديب الكبير رائد من رواد البشرية ، يسبق خطاها ، ولكنه ينير لها الطريق ، فلا تنقطع بينه وبينها الطريق ! وهو رسول من رسل الحياة الى الآخرين الذين لم ينجحوا « حق الاتصال » ! كما منحه ذلك الرسول ، فهو يطلع من خفايا الحياة على ما لا يطلع عليه الآخرون ، وهو يحسها في صميمها مجردة عن الملابس الوقتية ، والحدود الزمنية . يحسها كما انبثقت أول مرة من نبعها الاصيل ، وكما تدفقت غير متقطعة في مجراها الواسع الطويل .

ووظيفته أن يفتح المنافذ بيننا وبين هذا النبع بقدر ما نطيق . وقيمة الاديب الكبير إنما تقاس بمقدار اتصاله بالنبع من وراء الحواجز والسدود .

وبعض الادباء يبدو دائم الصلة بالنبع الكبير ، أولئك هم الكبار . وبعضهم يتصل بهذا النبع فيرشف منه قطرات سريعة ، ثم يحال بينه وبين النبع فيقف من وراء السدود ، حتى تتاح له قطرات أخريات . أولئك هم الممتازون على تفاوت في هذا الامتياز .

ومن هنا يبدو شاعر مثل طاغور في القمة العليا ، لانه على اتصال دائم بالنبع الكبير ، وكل جزئية من جزئيات حياته متصلة بما وراء الستار ، والمنافذ بينه وبين الام الكبيرة مفتوحة على الدوام . وهو قادر على أن ينقلنا دائماً عن طريق الخاطرة الجزئية الوقتية الى الاحساس الكلي بصلتنا الكبرى بالحياة . وهذه ميزة لا تتوافر إلا لعدد قليل جداً من الشعراء .

فالكثيرون - حتى من العباقرة - يستطيعون أن ينقلوا اليها شعورهم باللحظات الجزئية والحالات النفسية قوياً دافقاً يسري في شعورنا ، وأن ينقلونا الى عالمهم لنشاركهم مشاعرهم كأننا نعيشها . وقد يصلوننا في بعض اللحظات بالازل والابد . ولكن كل لحظة عندهم منفصلة عن كل لحظة ، وكل حالة شعورية هي وحدة قائمة بذاتها ، ولحظاتهم مع الكون الكبير معدودة ، ومن هذا النحو كبار الشعراء في الادب العربي عامة في القديم والحديث .

والفارق بين الدرجتين : أن كل لحظة في عالم طاغور وأمثاله النادرين ، هي جزء غير منفصل عن الكل الكبير ، وأنه يقودنا بخفة من نقطة البدء المحدودة الى العالم المطلق وراء الزمان والمكان ، ففي كل لحظة شعورية احساس بالكون كله وبصلة الفرد بهذا الكون الكبير . . وأن كل لحظة في عالم الآخرين هي لحظة مفردة قوية مليئة ، ولكنها في معزل عن بقية اللحظات ، وكأنها هي رحلة مثبتة في ناحية من الكون لا تتمداها . وقد نستطيع أن

فرى أكوانهم الخاصة حين نجمع هذه الرحلات جميعاً . أما طاغور وأمثلة النـادرون فانهم
يطالعوننا على الكون كله في كل رحلة صغيرة على وجه التقريب .

يقول طاغور في احدى مقطوعاته :

- « إن الطائر الأصفر يغني على الفن فيرقص قلبي فرحاً (١) .
« نسكن معاً قرية واحدة ، وهذا هو سر سرورنا معاً .
« يحبي، حملها المدلان ليرعا في ظل أشجار حديقتي .
« واذا ماضلا طريقها في حقل شعيري أحملها بين ذراعي .
« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .
« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

« ويفصلنا حقل واحد .

- « فالنحل الذي يتجمع في حديقتنا يذهب يبحث عن الرحيق في حديقتهم .
« وأزهارهم التي تتساقط في النهر يدفعها التيار الى حيث نستحم .
« وصال أزهار « الكسم » الجافة تجلب من حقولهم الى سوقنا .
« اسم قريتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع .
« أما اسمها هي فهو « رانجانا » .

* * *

- « إن الطريق الذي يؤدي الى منزلها يعبق في أيام الربيع برائحة أزهار « المانجو »
« عندما ينضج بذر كتانهم ويكون صالحاً للجمع يزهر القنب في حقولنا
« والنجوم التي تبسم لكوخهم تبعث لنا بنفس النظرة المتلاثلة
« والامطار التي تملأ أحواضهم تنعش عندنا غابات « الكادام »

(١) ترجمة لطفي شلش في مجموعة (رعاة الحب) .

« اسم قرينتنا » خانجانا ، ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع
« أما اسمها هي فهو » رانجانا »

* * *

وهي قطعة غزل تعبر عن شعور الشاعر في لحظة محدودة من الزمان ، ولكن أين نحن ؟
انما مع الطبيعة كلها : طائرها الاصفر يعني على الفن ، وحملها الوديمان المدلان ، والظل
والنهر والنحل والرحيق ، وأزهار الكسم وغابات الكادام ، والكوخ والقرية . .

وليس المهم جمع هذه المشاهد . إنما المهم هو انسيابه هو مع هذه المشاهد ، واختلاط
مشاعره بمشاعر النهر والقرية ، وحبيته وحملها المدلين ، والطائر الاصفر الجميل . ثم هذا
الشعور الحلو بالاتصال المباشر بحبيته وبالطبيعة كلها في لحظة ، وهذه الصلات الكبرى
المتوشجة السارية بلا انتباه بينه وبين الكون كله في لحظة ، وانه ليصاننا بالطبيعة وأبنائها صلة
الود والرحمة والتعاطف بلا كلفة ولا قيود ولا مراسيم ، حيث يقوم له جميع أبنائها بمهمة
الرسول الأمين بين المتحابين ، وحيث يتسق الجميع في لحن واحد جميل .

اسم قرينتنا « خانجانا » ويسمون نهرنا « أنجانا » واسمي يعرفه الجميع ، أما اسمها هي فهو
« رانجانا » . . حتى الاسماء تتقارب وتنساب موسيقاها الحلوة الوديمة المديدة ! وكأنما هم
جميعاً نفثات متناسقة في لحن عذب منساب !

ويقول في مقطوعة أخرى :

« انتشرت فوق حقول الارز الخضر والصفير سحب الخريف يطاردها شعاع
الشمس النفاذ .

« لقد نسيت النحل ان ترشف الرحيق حين أسكرتها نشوة الضوء فانطلقت دون وعي
منها تطن ، والأوز في جزر النهر يعوم في فرح لغير غاية .

« لاتدع احداً يذهب الى منزله هذا الصباح يا صاحبي .

« لاتدع احداً يذهب الى عمله .

« دعونا تقتحم السماء الزرقاء قبل العاصفة ، ونهب الفضاء عدواً .

« ان الضحكات لتسبح في الحلاء كزبد النهر في وقت الفيضان .

« أيها الرفاق دعونا ننفق هذا الصباح في الأغاني الساذجة !

فها نجدنا كذلك اطفالاً مع سائر اطفال الطبيعة في ذلك العرس الساذج الطليق الذي
أتاحتها الأم الرؤوم ، وأعدته للعدو بلا غاية ، والفرح من الاعماق . . . الفرح . . . ذلك الفرح
الطليق الذي يفيض في النفس عفواً حين تنطلق من القيود ، فتسبح الضحكات في الخلاء
كزبد النهر في وقت الفيضان . « فلا تدع احداً يذهب الى عمله ، ولا تدع احداً يذهب الى
منزله » فليس اليوم للبيوت ولا لضرورات المعاش ، وانما هو المرح والفرح في عرس الحياة .
وليس من الضروري ان يصلنا الشاعر بالكون الكبير عن طريق عرض مشاهد
الطبيعة . فطاغور في مقطوعته التي مرت في الفصل السابق لا يعرض مشاهد الطبيعة كما يعرضها
هنا ، وان وردت في مواضع لاتلون جوامع المقطوعة ! ولكنه ينقلنا من خلال التجارب الجزئية
التي يذكرها : مناظر السوق والأخذ فيها والمطاء ، وعودته من السوق راجحاً ، وترحيبه
بأداء ضريبة الحارس ، وصاحب المعبر ، وعطيته للشحاذ ، وتسليمه مامعه للص حتى « لا يخيب
ظنه » ! ووصوله المنزل بيديه فارغتين ، واستقباله له لدى الباب « كمصفورة وجلة »
وشعوره بأنه لا يزال معه ما يعطيه . . .

ينقلنا من خلال هذه الجزئيات المحدودة الى شعور شامل غير محدود . ان هناك رصيذاً
مذخوراً . وانه لاختساره فيما وهب ، فانما أخذ من سوق الحياة ، وأدى لأبناء الحياة ،
و « ان شيئاً كثيراً لا يزال باقياً معه » بعد ما ذهب وبعد ما سلب . فهناك شعور مناسب وراء
اللمحظات الجزئية ، وهناك احساس شامل بقضية كبرى وراء الجزئيات .

ولم يقل لنا هو شيئاً عن هذه القضية الكبرى ، ولكنه قادنا من الحيز المحدود بالتجارب
الجزئية ، في مسارب خفية ، الى الفضاء المطلق وراء الحدود والقيود . وألهم شعورنا هذه
الحقيقة الكبرى دون ان يشغل أذهاننا بادراكها ، وأفعم نفوسنا بالرضى والسماحة
والثراء والاكتفاء .

وكذلك يصنع في مقطوعته التالية :

« لماذا انطفأ المصباح ؟

« لقد سترته بعباءتي لأحميه من الريح . لهذا انطفأ المصباح !

« لماذا ذبلت الزهرة ؟

« لقد ضممتها الى صدري في لفحة الحب ، لهذا ذبلت الزهرة !

« لماذا جف الجدول ؟ »

« لقد بنيت خزاناً عبر الجدول لأستفيد منه وحدي ، لهذا جف الجدول ! »

« لماذا انقد وتر الناي ؟ »

« لقد حاولت ان اوقع عليه لحناً فوق احتماله . لهذا انقد وتر الناي ! »

وهي مشاهدات جزئية صغيرة . ولكن ما الشعور العام الذي يغمرنا حين ننتهي من استعراضها ؟ انه الشعور بالساحة المطلقة من الكل الى الكل ، والشعور بالرفق واليسر في تناول الحياة ، والشعور باستصغار الملك والاحتجاج والاحتجاج !

ولم يقل لنا الشاعر ولا قضية من هذه القضايا ، ولكنها انسابت من قلبه شعوراً فائضاً فاتصلت بشعورنا ، وتجاوزت بنا هذه الجزئيات المحدودة الى الفضاء الشاسع وراء المحدود . وليس حتماً ان تكون كل أنماط الشعور بالكون والحياة كشعور « طاغور » فرحاً بالحياة وأنساً . وسماحة مع الحياة واندماجاً . فذلك نمط خاص . والاتصال الأكبر بالكون أنماط شتى ، والمسالك اليه كثيرة .

فها هو ذا الجامعة بن داود في « العهد القديم » ينظر الى الكون فلا يرى الا التكرار المستم الميئس ، وإلا العبث والباطل في كل ما كان وكل ما يكون . ولكنه يكشف لشعورنا عن الكون كله في شعوره ، ونخالفه او نوافقه ولكننا نطلع على صورة خاصة للكون في شعوره ، كما يتراءى له من خلال الجزئيات التي تقع تحت حسه :

« باطل الاباطيل . الكل باطل . ما الفائدة للانسان من كل تعب الذي يتعبه تحت الشمس ؟ دور يمضي ودور يحى . والارض قائمة الى الابد . الشمس تشرق والشمس تقرب ، وتسرع الى موضعها حيث تشرق . الريح تذهب الى الجنوب ، وتدور الى الشمال . تذهب دائرة دورانا ، وإلى مداراتها ترجع . كل الانهار تجري الى البحر والبحر ليس بملاّن . الى المكان الذي جرت منه الانهار ، الى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر ، ولا يستطيع الانسان ان يخبر بالكل . العين لا تشبع من النظر ، والأذن لا تمتليء من السمع . ما كان فهو ما يكون ، والذي صنع فهو الذي يصنع . فليس تحت الشمس جديد . ان وجد شيء يقال له : انظر . هذا جديد . فهو منذ زمان كان في الدهور التي كانت قبلنا . ليس ذكر للأولين . والآخرون ايضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بدم . . . »

وهكذا يصور لنا الحياة كما يراها هو . مهزلة كبيرة لا نتيجة لها ولا جديد فيها .
باطل الابطال . الكل باطل . وقبض الريح . ويطلعنا على كونه الخاص يغشاه السأم
والملال ، واليأس من الماضي والحاضر والمستقبل . ولكنه كون كبير يستحق التأمل
والريادة على كل حال !

والخيام يقفنا في رباعياته المكرورة ذات اللون الواحد العميق النافذ وقفة مئسرة على
صورة أخرى ، فهذه البشرية المسكينة خارجة من ظلام الازل وصائرة الى ظلام الابد ،
ولا شمع هناك او هنا يهديها الطريق . ولكنه لا يعطيها لنا قضية يتحمله الذهن ، بل شعوراً
يغمر النفس ويغشى الوجدان !

وتوماس هاردي يقفنا في عالم يائس قانط لا رجاء له ولا عزاء ، تسخر فيه الاقدار
بالناس (١) ، وذلك من خلال مشاعر ومشاهدات .

ونستطيع ان نعرض أنماطاً أخرى . ولكننا لانجد حاجة بعد الذي عرضنا . فالهم ان
يتجاوز بنا الشاعر جزئيات الحياة ولحظاتها المحدودة ، الى المحيط الشامل الكبير ، لا عن
طريق الفكر الذي يبلور القاعدة من الجزئيات كما يحاول بعض شعرائنا اليوم ان يصنع ،
ولكن عن طريق الشعور الذي يقودنا في مسارب خفية الى الكل الشامل من وراء الجزئيات .
فاذا لم يستطع الشاعر الا أن يمنحنا مسبحات قليلة في الكون ، أو لحظات قوية عميقة
مليئة في نفسه وشعوره ، فلن يجرمه ذلك أن يكون شاعراً ممتازاً . ولكنه ليس شاعراً
كبيراً بهذا القياس . وعندنا من شعراء العربية المتنبي والمعري وابن الرومي من هذا الطراز .

* * *

وسمة الثالثة ربما كان فيما مضى غنية عنها . ولكن لا بأس من افراد كلمة قصيرة لها . تلك
هي سمة الصدق . ولن يكون للشاعر طابع خاص ، ولن يستطيع أن يصلنا بالكون الكبير ،
الا اذا كان صادقاً . . ولكن أي صدق : لسنا نعني الصدق الواقعي فذلك مبحث يهم الأخلاق
انما نعني صدق الشعور بالحياة وصدق التأثر بالمشاعر أي الصدق الفني .

(١) المؤلف لا يتفق مع الجامعة ولا الخيام ولا هاردي في طبيعة شعورهم بالكون والحياة . فتأثره
بالتصور الاسلامي الواسع البصير الدافق بالحياة والفاعلية والنور يقبه شر هذا الظلام والسلبية والقنوط ،
ولكنه يمرض هذه النماذج لوجودها في عالم الادب فعلاً ، والتصور الاسلامي للكون والحياة جدير بأن
ينشأ أدباً عظيماً أوسع رقعة وأبعد آمداً وأرفع آفاقاً .

ونحن لا نملك حق الاطلاع على ضمير الاديب ، ولكننا لا نعدم وسيلة لادراك الصدق
الفني في عمله من خلال تعبيره .

ونضرب على ذلك مثالا قول شوقي في قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
كعذارى أخفين في الماء بضاً سابحات به وأبدن بضاً

كل بيت بمفرده يعرض صورة جميلة الرسم والايقاع ، ولكنها مجتمعين يكشفان عن
اضطراب في الشعور أو تزوير في هذا الشعور ، ذلك أننا حين نستعرض البيت الاول :

قف بتلك القصور في اليم غرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا

نجد أنفسنا أمام مشهد غرق ، والغرقى مذعورون ، يمسك بعضهم من الذعر بعضا .
فالشاعر اذن يرسم لنا مشهداً مشيراً لانفعال الحزن والاسى . مشهداً يظلمه الفناء المتوقع بين
لحظة وأخرى . ونشعر أن هذا هو الانفعال الذي خالج نفسه وهو يعاني هذه التجربة الشعرية .
ولكنه ينتقل بنا فجأة ونحن أمام المشهد نفسه لم نزاله فيقول :

كعذارى أخفين في الماء بضاً سابحات به وأبدن بضاً

فأي شعور بالانطلاق والخفة والمرح يوحيه مشهد العذارى ، ينزلن الماء سابحات ، يخفين
في الماء بضاً ويبدين بضاً ؟

هنا ظل لا يتسق مع الظل الاول ، يصور انفعالا شعورياً يغير الانفعال الاول ، فأى
الانفعاليين اذن هو الذي خالج نفس الشاعر ؟ أقرب تفسير انه لا هذا الانفعال ولا ذاك .
انها هي صورة لفظية لا رصيد لها من الشعور . فالتجربة الشعرية هنا مزورة ، كما تبدو من
خلال هذا التعبير .

وحين يقول ابن المعتز في وصف الهلال .

انظر اليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر

يفقد صدق الاتصال بالكون ، لانه لا يتجاوز رؤية البصر ، ولا يلمح وراءها أية
رؤيا شعرية من منظر الهلال والسماء والطبيعة . انها هو شكل جامد لا ايماء له ، ولا ظل في
الحس ولا في الشعور .

* * *

الخصوصية في الشعور ، ومدى العمق والشمول في الاتصال بالكون والحياة ، وصحة الشعور وصدق الاتصال؛ هي أخص القيم الشعرية في العمل الادبي . ولكن التقويم الكامل لا يكون الا حين تبحث القيم التعبيرية كذلك ، وهي التي تبدى من خلالها تلك القيم الشعرية . وذلك ما سنعرض له في الفصل التالي .

القيم التعبيرية

لا يتعلق النقد بالتجربة الشعرية في العمل الادبي الا حين تأخذ صورتها اللفظية ، لأن الوصول اليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال ، ولأن الحكم عليها لا يتأتى الا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها ، وبيان ما تنقله هذه الصورة اليها من حقائق ومشاعر . ومن هنا قيمة التعبير في العمل الادبي .

ان الحقيقة العلمية يمكن التعبير عنها في صور مختلفة دون أن تنقص دلالتها أو تزيد ، لأن وظيفة التعبير في العلم هي مجرد تأدية الحقيقة الذاتية أو المعنى المجرد . اما الحقيقة الشعرية فكل تغيير في الالفاظ أو نظامها ، أو في تنسيق العبارات وترتيبها ، أو في طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . يؤثر في صورتها التي ينقلها التعبير الى الآخرين ، ويؤثر تبعاً لذلك ، في طبيعة الاثر الذي تتركه في مشاعرهم ، وفي نوعه ودرجته كذلك .

ذلك ان وظيفة التعبير في الادب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية الالفاظ والبارات ، بل تضاف الى هذه الدلالة مؤثرات اخرى يكمل بها الاداء الفني ، وهي جزء اصيل من التعبير الادبي . هذه المؤثرات هي الايقاع الموسيقي للكلمات والبارات ، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، اي الاسلوب الذي تعرض به التجارب ، وتنسق على أساسه الكلمات والبارات .

وكل هذه العناصر التعبيرية تبدو وحدة في العمل الادبي ، ولا تكمل دلالة كل منها الا باجتماعها وتناسقها ؛ ولكننا مضطرون هنا كذلك ان نتحدث عن كل منها كأنه وحدة منفصلة ذات قيمة تعبيرية خاصة ، وذلك تيسيراً لبيان قيمها الخاصة في مجال النقد الادبي ، على ان يكون مفهوماً ان كل هذه القيم تجمعهم وحدة لا تتجزأ في العمل الادبي ، ثم تجمعهم وحدة أكبر هي وحدة الشعور والتعبير . ويحسن كذلك ان ننبه الى الصور والظلال

والإيقاع ليست قيمياً تعبيرية لفظية مجردة من العنصر الشعوري ، لأن الخيال يتأثر بها والشعور يتملأها ، ولكننا نسميها قيمياً تعبيرية لسهولة التقسيم وملاك القول أن القيم كلها وحدة في العمل الأدبي يصعب انفصالها .

ونبدأ بالألفاظ :

كيف تدل الألفاظ . . أولاً على معانيها الذهنية ، وثانياً على الصور والظلال المصاحبة ؟ لا بد لنا من رحلة سحيقة في مجاهل التاريخ الإنساني ، لنقف أمام الإنسان البدائي الذي لا يملك من اللغة إلا رصيذاً محدوداً ، قد يكون مجرد كلمات مفردة يرمز باللفظ الواحد منها إلى شيء أو حالة أو حركة . ويحملها رصيذاً كبيراً لا تحتمله إلا عبارات كاملة !

إن مؤثرات حسية معينة تقع عليه ، فيستجيب لها استجابة معينة : هذه أفعى تلدغه فيجد للدغتها ألماً فظيماً هائلاً . أنه يتلوى من الألم . ويصرخ صرخات مبهمة ، وتقلص عضلات وجهه ، وتتغير قسماته وملامحه ، فيرمز لهذا كله بلفظة واحدة أو ألفاظ مفردة متقطعة يصور بها هذه التجربة الحسية التي هزت كيانه كله . وغيره يراه ولكنه لا يجد العبارات الكاملة التي يصف بها مشاهدته من حركاته وما سمعه من أصواته . ولكنه ولا شك - وبعد التكرار - يدرك ما يعانيه . يدركه من تلويه وصرخاته وقسماته ، وقد يستطيع أن ينقل ما أدركه إلى الآخرين الذين لم يشاهدوا الواقعة ، وذلك بإعادة تمثيل هذه الحركات والصرخات مع بعض الألفاظ التي سمعها منه أو برمز من عنده جديد .

وهذا هو يكاد الظماً يقتله ، ثم يقع فجأة على الجدول الروي ، فيعب منه حتى يروى ، وعندئذ يحس بالراحة بعد الجهد ، فتنبسط أساريره ، ويتهيج ويطمئن . فإذا عادت له التجربة من جديد فقد تنبسط هذه الأسارير حتى قبل أن يشرب ، لأنه يتذكر بمجرد رؤية الجدول تلك الراحة التي أحسها بعد الري في المرة الأولى . وقد يريد أن يدل الآخرين على النبع ، فيشير إليه من بعيد ، وقد يعبر عنه بلفظ مصحوب بحركاته وقسماته الدالة على طريقة الارتواء ، وعلى الراحة التي تعقب هذا الارتواء ، فيفهم عنه الآخرون ما يريد . . . وهكذا من عشرات التجارب ومثلاتها وآلافها .

كم ياترى من المهود والمصور قد مر وانقضى ، قبل أن يهتدي هذا المخلوق إلى أن

يصوغ من الرموز القصيرة المهمة عبارات كاملة تعبر عن مشاهد ومشاعر ومعاني؟ بل كم مر من اليهود والعصور حتى تم الاصطلاح بين القطيع على دلالة تلك الرموز المفردة أولاً؟ لا يدري إلا الله كم مر من هذه اليهود والعصور .

والمهم أن نحس الآن شيئاً عن طريقة الدلالة بهذه الالفاظ .

أغلب الظن ان شيئاً ما في جرس الالفاظ الاولى ، ذلك الجرس الناشئ من مخارج حروفها ، كان له صلة ما بالمشاهد او بالحالات التي أطلقت لتدل عليها . وقد لانتهدي نحن اليوم الى هذه الخاصية في كل لفظ في جميع لغات العالم ، لأن عوامل أخرى تدخلت في الموضوع ، ولأن الدلالة لكل لفظ لم تظل كما كانت منذ اللحظة الاولى . فكثير جداً من الالفاظ قد اتخذ على مدى العصور دلالات مختلفة ، قد يصل اختلافها الى ان تطلق على عكس ما كانت تطلق عليه . وقد تنتقل من الحسية الى المعنوية كما تنتقل عن طريق المجاز والاستعارة الى دلالات أخرى معنوية متداخلة . ولكن هذا كله لا يني المبدأ الاول ، وهو ان جرس اللفظ كان له حسابه في الدلالة ، وكان جزءاً في الاصطلاح الذي أنشأ المعنى اللغوي للفظ .

وشيء آخر كذلك اخذ يضاف فيما بعد الى مدلول اللفظة اللغوي وجرسها ، ذلك هو صورة المشهد او الحادث الذي صاحب اطلاق اللفظ ، هذه الصورة التي تستحيل الى ذكرى شعورية ترد على الخيال كلما ذكر اللفظ ، ورن جرسه في السمع .

وحينما كثرت التجارب والمشاهد استغل الانسان ذاكرته وخياله ووعيه . فصار يكرر اللفظ الواحد كلما تكرر المشهد او التجربة ، وصار يصنف المشاهد والتجارب الى انواع ، ويطلق على كل منها لفظاً معيناً يدل على النوع كله . وبذلك يأخذ اللفظ معناه الذهني التجريدي .

ولكن ترى يستطيع الذهن — حتى الى هذه اللحظة — ان مجرد هذا المعنى من ملابساته — اي من مفرداته — او « ماصدقاته » بلغة المنطق ؟ حينما يذكر لفظ « جبل » تراه لا يقفز الى خياله صورة او أكثر لجبل معين شاهده او وصف له فتخيله ، ولا تستعيد ذاكرته صور المشاهد التي ادركها هناك — اي نوع من الادراك — وصور الاحاسيس التي اختجلت بها نفسه ، وصور الملابسات الكثيرة التي أحاطت بهذه الاحاسيس ؟

من منا يستطيع ان مجرد اللفظ — اي لفظ — من هذه الملابسات والمشاعر التي صاحبتها

في نفسه الخاصة ؟ وكذلك هو لا يستطيع ان يجرده من كثير جداً من هذه الملابس
والمشاعر التي صاحبته على مدى الاجيال الطويلة في نفوس الآخرين ، وفي رواسب النفس
البشرية على العموم .

كل ما هنالك أن ذكرياته هو عن اللفظ قد تكون واضحة قريبة في شعوره ، أما
ذكريات البشرية التي استخدمت هذا اللفظ في مدى التاريخ الطويل فتكون متوارية مبهمه ،
وقد لا يحسها الفرد اصلاً . ولكن ليس معنى هذا أنها ضاعت وانمحت ، مادام هذا اللفظ
يستخدم ويعيش .

ومن هنا نرى المسافة كبيرة بين المدلول الذهني الجرد للفظ ، والمدلول الشعوري الذي
يشمل هذا المدلول الذهني ويضيف اليه تلك الذكريات الغامضة والواضحة ، وتلك الملابس
المتنوعة ، وتلك المشاعر والصور التي لا تحصى . كما يضيف اليه الايقاع الموسيقي للفظ ،
وهو جزء من دلالاته كما أسلفنا ، وقد كان هذا الجزء ملحوظاً غالباً عند اطلاقه المرة الاولى .
حينما يستخدم العالم او الفيلسوف لفظاً من هذه الالفاظ يحاول ان يجرده من كل هذه
الملابس الشعورية ليحتفظ له بدلالاته الذهنية التجريدية حتى يضمن وضوح الدلالة وثبوتها ،
فالمعنى التجريدي ثابت لا يتغير على مدى الزمان مادام الاصطلاح مقررأ لم يتغير . أما المعنى
الشعوري فتغير لأنه كل يومما يكتسب ملابس شعورية جديدة تضاف الى رصيد هذا
اللفظ ، ولا نهاية لهذه الملابس طالما أنها تخالج مشاعر الافراد والاجيال التي تستخدم هذا
اللفظ « وتضيف الى رصيده الشعوري ما أحسسته من مشاعر ، وما عانته من تجارب .

ومن هنا كذلك تختلف دلالة اللفظ الشعورية من فرد الى فرد ، كما تختلف من جيل
الى جيل . تختلف أولاً بحسب المشاهد والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما ينطبق عليه دلالة
هذا اللفظ ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب .
مما يفسح المجال لأنماط لا تحصى من الانفعالات والمشاعر كلها ذكر لفظ من الالفاظ ،
فاستدعى من الذاكرة صور هذه التجارب والمشاهد .

وبديهي أن واضعي اللغة الأوائل لم تكن خواطرهم تزدحم بكل هذه الصور لأن
أحاديثهم وأذهانهم لم تكن مرت بتجارب كالتى مرت بنا ، فكانت اللفظة الواحدة تشع

في اذهانهم صورة واحدة ، او عدة صور ، مقيّدة على كل حال بمدى تجاربهم في عالم
الحس والخيال .

* * *

والآن ننظر . . كيف يستخدم الاديب الالفاظ الدلالة على تجاربه الشعورية الكامنة .
قلنا : إن الانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها ، وإن كان بعضهم يقول : « اننا
نفكر بالالفاظ » اي ان الالفاظ هي المظهر المدرك لأفكارنا بالقياس اليها نحن انفسنا ،
لا بالقياس الى الآخرين وحدهم . اي انه لا وجود للفكرة في اذهاننا قبل ان نصوغها في
الفاظنا . وهذه مبالغة ولا شك . ولقد تكون منطبعة الى حد ما على الافكار . اي على المعاني
الذهنية ، فهذه لا تتضح لنا ولا ندركها الا حين نصوغها في لفظ معين . اما الاحاسيس
والمشاعر فلها شأن آخر . ولا شك في أنها توجد في نفوسنا في وقت سابق للتعبير عنها . نعم
انها توجد في حالة مبهمّة يصعب إدراكها بالذهن من قبل التعبير عنها . ولكنها توجد على كل
حال . توجد انفعالا مبهمّا لا قوام له ولا ضابط ، يحارل ان يتبلور ويخرج في صورة مدركة
محدودة . وقد نعبّر عنه بحركة — على طريقة آباءنا الاوائل — ولكن الاديب يميل في
الغالب الى التعبير عنه بالالفاظ .

ففي بعض الحالات يكون هذا الانفعال من التوهج والحرارة والاشراق بحيث يغمر
احساس الاديب ويجعله في شبه نشوة ، او في نصف غيبوبة !
وأغلب ما تصيب هذه الحالة الشعراء ، وذلك في اللحظات المتفردة الالهام . وعندئذ
يتم التعبير اللفظي عن هذه الحالة الشعورية بنصف وعي ، اي ان اختيار الالفاظ وتنسيقها
لا يتم بارادة كاملة الصحو ، انما تففز الالفاظ والعبارات وتتناسق وتتناغم ، وكأنها تصنع
ذلك بدون اختيار . وخرافة « شياطين الشعر » ربما تكون قد نشأت من وقوع مثل
هذه الحال !

وقد يتم الشاعر عمله في هذه الحالات الفذة — ثم يراجعها ، فيعجب انفسه كيف واثته
القدرة على صوغ هذه العبارات ! وقد يقف امام بعضها معجباً متمجباً كما لو كان يشهدها
اول مرة . لأنه لم يتنبه لها كل التنبيه في اول مرة !

ولا يتفرد الشعر المنظوم بهذه الحالة وحده ، فقد توجد في القصة . بل في البحث حين

يرتفع الى المستوى الشعري . وقد عانيت بنفسي حالات من هذا النوع كثيرة ، وأنا أكتب « التصوير الفني في القرآن » وكذلك وأنا أكتب « في ظلال القرآن » في بعض الاحيان .

ولنقف لحظة لنذكر كيف تم العمل الادبي في هذه الحالة .

إن الرصيد المذخور من الالفاظ وصورها وظلالها وإيقاعاتها في الذاكرة ، أو في « ما وراء الوعي » قد انطلق متناسقاً متناسماً مع الانفعال الشعوري بالتجربة الحاضرة ، وقد تم في هذه الحالة الفذة أن تشع الالفاظ أكبر شحنة من صورها وظلالها وإيقاعاتها ، فتطابق الانفعال الشعوري مطابقة تامة أو مقاربة ، إذ قلما تستطيع الالفاظ معها حقلت بالظلال والايقاع ان تستنفد الطاقة الشعورية .

وتناسق التعبير مع الشعور ، وتطابق الانفعال مع شحنات الالفاظ ، واستنفاد العبارة اللفظية للطاقة الشعورية ، هو ما يوصف بأنه عمل من صنع الالهام .

ولكن هذه الحالات نادرة او قليلة في حياة الاديب على وجه الاجمال ، وهو في حالاته الغالبة - وبخاصة في غير الشعر - يستمتع بقسط أكبر من الوعي والمعاناة والاختيار ليطابق بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وليستنفد الطاقة الشعورية بالتعبير .

ووظيفة الاديب حينئذ أن يهيئ الالفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والايقاع . وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد ان ترسمه ، ألا يقف بها عند الدلالة المعنوية الذهنية ، وألا يقيم اختياره للالفاظ على هذا الاساس وحده ، وان يكن لابد منه في التعبير ، ليفهم الآخرون ما يريد . وأن يرد الى اللفظ تلك الحياة التي كانت له وهو يطلق اول مرة ليصور حالة حية ، قبل ان يصير له معنى ذهني مجرد . فوصول اللفظ الى الحالة التجريدية معناه أنه مات وأصبح رمزاً فحسب ، والاديب الموهوب هو الذي يرد عليه حياته ، فيجعله يشع صورة وظلاً ويرسم حالة ومشهداً . ومن الصعب وضع قواعد تفصيلية اضيق من هذه وأدق لاستخدام الالفاظ ، فالملايسات التي تحدد اختيار لفظ دون لفظ في السياق ملايسات شتى يصعب تحديدها . وفي اولها : نوع التجربة الشعورية ، وطبيعة الانفعال بها في هذه النفس الخاصة ، ونوع الانفعال ودرجته .

ولكن يمكن عرض بعض الأمثلة التي توضح ما نريد من الآثار الادبية التي انتهى تقريرها وتقديرها . والقرآن يسمفنا في هذا المجال بأكثر مما تسمفنا اعمال البشر . وقد عرضت لهذه

الظاهرة في كتاب « التصوير الفني في القرآن » فأكتفي هنا بنقل فقرات من هذا البحث المطول هناك .

« قد يستقل لفظ واحد — لا عبارة كاملة — برسم صورة شاخصة — لا بمجرد المساعدة على اكمال معالم صورة — وهذه خطوة اخرى في تناسق التصوير أبعد من الخطوة الاولى ، وأقرب الى قمة جديدة في التناسق . خطوة يزيد من قيمتها أن لفظاً منفرداً هو الذي يرسم الصورة ، تارة يجرسه الذي يلقيه في الاذن ، وتارة بظله الذي يلقيه في الخيال ، وتارة بالجرس والظل جميعاً .

« تسمع الاذن كلمة « اثناقلتم » في قوله : « يا أيها الذين آمنوا ما لكم اذا قيل لكم انفروا في سبيل الله اثناقلتم الى الارض ؟ » فيتصور الخيال ذلك الجسم المثاقل يرفعه الرافعون في جهد ، فيسقط من أيديهم في ثقل . ان في هذه الكلمة « طناً » على الاقل من الاثقال ! ولو أنك قلت : « ثناقلتم » لخف الجرس ، ولضاع الأثر المنشود ، وتوارت الصورة المطلوبة التي رسمها هذا اللفظ واستقل برسمها .

« وتقرأ : « وإن منكم من ليُبطِئُن » فترسم صورة التبطئة في جرس العبارة كلها ، وفي جرس « ليبطئن » خاصة ، وان اللسان ليكاد يتعثر وهو يتخبط فيها حتى يصل ببطاء الى نهايتها .

« وتتلو حكاية قول هود : « قال أرايتم إن كنت على بينة من ربي وآتاني رحمة من عنده فعميت عليكم . أنزل مكوهها وأنتم لها كارهون ؟ » فتجس أن كلمة « أنزل مكوهها » تصور جو الاكراه بادماج كل هذه الضمائر في النطق وشد بعضها الى بعض ، كما يدمج الكارهون مع مايكرهون ، ويشدون اليه وهم منه نافرون !

« وهكذا يبدو لون من التناسق أعلى من البلاغة الظاهرية ، وأوقع من الفصاحة اللفظية ، اللتين يحسبها بعض الباحثين في القرآن أعظم مزايا القرآن .

« وتسمع كلمة « يصطرخون » في الآية : « والذين كفروا لهم نار جهنم ، لا يقضى عليهم فيموتوا ، ولا يخفف عنهم من عذابها . كذلك نجزي كل كفور ، وهم يصطرخون فيها : ربنا أخرجنا نعمل صالحاً » .

« فيخيل اليك جرسها الغليظ ، غلظ الصراخ المختلط المتجاوب من كل مكان ، المنبعث

من حناجر مكتظة بالأصوات الخشنة ، كما تلقى اليك ظل الاهمال لهذا الاصطراخ الذي لا يجد من يهتم به او يلبيه . وتلمح من وراء ذلك كله صورة ذلك العذاب الغليظ الذي هم فيه يصطرخون .

« ومثلها كلمة « عتل » في تمثيل الغليظ الجافي المتنطع « عتُل بعد ذلك زنيم » « فاذا سمعت » وما هو بمنزحزحه من العذاب ان يعمر « صورت لك كلمة « بمنزحزحه » — المقدمة في التعبير على الفاعل لابرازها — صورة الزحزحة المعروفة كاملة متحركة من وراء هذه اللفظة المفردة ، وكذلك قوله « فكبكبوا فيها هم والغاؤون » فكلمة « كبكبوا » يحدث جرسها صوت الحركة التي تم بها .

« ومن الأوصاف التي اشتقها القرآن ليوم القيامة : « الصاخة » و « الطامة » والصاخة لفظة تكاد تخرق صماخ الأذن في ثقلها وعنف جرسها ، وشقه للهواء شقاً حتى يصل الى الاذن صاخاً ملجأً . والطامة لفظة ذات دوي وطنين ، تخيل اليك أنها تطم وتعم . كالطوفان يغمر كل شيء .

« ضع هذه الالفاظ بجوار ذلك اللفظ المشرق الرشيق « تنفس » في قوله : « والصبح إذا تنفس » تجد الاعجاز في اختيار الالفاظ لموضع هذه الالفاظ برسم الصور على اختلافها . ومثلها التعبير عن النوم بالنعاس وعن التنويم بغشية النعاس « إذ يغشيكم النعاس أمانة منه » تجد جو النعاس الرقيق اللطيف ، وكأنه غشاء شفيف يغشى الحواس في لطف ولين « أمانة منه » فالجو كله أمن ودعة وهدوء (١) .

« ونوع آخر من تصوير الالفاظ بجرسها يبدو في سورة الناس : « قل أعوذ برب الناس ، ملك الناس ، اله الناس ، من شر الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » اقرأها متوالية تجد صوتك يحدث « وسوسة » كاملة تناسب جو السورة . جو وسوسة « الوسواس الخناس ، الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس » .

« ونوع من هذا — ولكن فيه عنه اختلافاً — ذلك قوله : « كبرت كلمة تخرج من أفواههم . إن يقولون الا كذباً » فالمطلوب هنا هو تفضيع ما قالوا من أن الله اتخذ ولداً ،

(١) ومن هذا الوادي التعبير عن الجنة بأنها « روح وريحان » وما في لفظها من إيقاع عذب وظلال رضية .

وتكبير هذه الفرية بكل طريقة . فقال « كبرت » وأضمر الفاعل ، ثم جعل هذه الكلمة تمييزاً ليكون في الاضمار والتكبير معنى الاستنكار والتكبير « كبرت كلمة » ثم جعلها تخرج من أفواههم خروجاً كأنها رمية من غير رام ، « تخرج من أفواههم » وتنسيقاً لجو التكبير كله جاءت كلمة « أفواههم » . وانك لتحتاج في نطقها أن تفتح فاك بالواو الممدودة وأن تخرج هاءين متواليتين من الحلق في عسر ومشقة ، قبل أن تطبق « فاعك » على الهم الآخرة !

« وهناك نوع من الألفاظ يرسم صورة الموضوع . ولكن لا يجرسه الذي يلقيه في الأذن بل بظله الذي يلقيه في الخيال . والألفاظ كما للعبارات ظلال خاصة يلحظها الحس البصير حينما يوجه إليها انتباهه ، وحينما يستدعي في خياله صورة مدلولها الحسية .

« مثال ذلك : « واتل عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منها » فالظل الذي تلقيه كلمة « انسلخ » يرسم صورة عنيفة للتملص من هذه الآيات ، لان الانسلخ حركة حسية قوية . « ومثله « فـأصبح في المدينة خائفاً يترقب » فلفظ « يترقب » يرسم هيئة الحذر المتلفت (ولا ننفل هنا أنه خائف يترقب « في المدينة » موضع الأمن والاطمئنان عادة . وإن كان هذا خاصاً بالتعبير كله . ولكن العبارة هنا تبرز قيمة اللفظ المصور للفرع في موطن الامان !) . « وقد يشترك الجرس والظل في لفظ واحد مثل « يوم يُدْعَوْنَ الى نار جهنم دعاء » فلفظ الدع يصور مدلوله بجرسه وظله جميعاً . وما يلاحظ هنا أن « الدع » هو الدفع في الظهور بعنف ، وهذا الدفع في كثير من الاحيان يجعل المدفوع يخرج صوتاً غير ارادي ، صوت عين مشددة ساكنة هكذا « اع » وهو في جرسه أقرب مايكون الى جرس « الدع » ! « ومثله « خذوه فاعتلوه الى سواء الجحيم » فالعتل جرس في الاذن وظل في الخيال ، يؤديان المدلول للحس والوجدان .

« ونستطيع أن نضيف الى هذا الباب ألفاظاً مما ذكرنا هناك في الالفاظ الدالة بجرسها مثل « النعاس » و « التنفس » و « الطامة » فلها كذلك ظلال بجانب ما لها من جرس ، والتفرقة في الواقع عسيرة ، لان الفوارق دقيقة لطيفة .

« انما تلتقي جميعاً عند تصوير الالفاظ المدلولات ، لا من قبيل الدلالة المعنوية فحسب . ولكن من قبيل الطريقة التصويرية التخيلية . وهو ما يبيننا خاصة في هذا المقام » .

* * *

والحديث عن « العبارة » في العمل الادبي متصل بالحديث عن « اللفظ المعبر » فالعبارة مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لاداء معنى ذهني أو معنى شعوري . والالفاظ لا تستطيع أن تعطي دلالتها كاملة الا في هذا النسق .

وتستمد العبارة دلالتها — في العمل الادبي — من مفردات الدلالات اللغوية الالفاظ . ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماع الالفاظ وترتيبها في نسق معين ، ثم من الايقاع الموسيقي الناشيء من مجموعة إيقاعات الالفاظ متناغماً بعضها مع بعض ، ثم من الصور والظلال التي تشعها الالفاظ متناسقة في العبارة .

هذا الحشد من الدلالات المتنوعة يؤلف دلالة واحدة متحدة في العمل الادبي وكل المزايا التي ذكرناها هناك للفظ المفرد ، انها ذكرت في الغالب هناك على وجه التمثيل للايضاح ، أما هنا فهي تذكر على وجه التحقيق ، لان لها وجوداً حقيقياً بالقياس الى العمل الادبي .

فالتعبير عن تجربة شعورية معينة لا يبدو في صورة لفظاً ، وانما في صورة عبارة ؛ وأحياناً تستقل العبارة الواحدة بتصوير تجربة شعورية ، وأحياناً — وهو الأغلب — لا تكفي عبارة واحدة للتعبير ، فتتبعها عبارات أخرى بالقدر الذي يستنفد الشحنة الشعورية ويعادلها ، ولكن العبارة الواحدة على كل حال تستقل بجزء — وان لم يكن مفصلاً — في هذه المهمة . فخصائص اللفظ كلها تنطبق هنا على العبارة ، ويزيد عليها التنسيق الذي يسمح لكل لفظ بأن يشع شحنته من الصور ومن الايقاع ، والذي يؤلف إيقاعاً متناسقاً بين الالفاظ ، وظلالاً متناسقة كذلك من ظلال الالفاظ .

وإذا كان التعبير هو الذي يكشف لنا عن طبيعة الشعور ، فان تجويده لا يكون عيناً ولا نافذة . وقد غالت « المدرسة العقلية » في الادب الحديث عندنا في نزعتها التفكيرية ، وفي اغفال القيم التعبيرية ، لأنها فصلت بينها وبين القيم الشعورية . وقد كان لها عذرهما في هذه المغالاة ، لأنها كانت تعاني رد فعل الاتجاه التعبيري البحت الذي سبقها على يدي المنفلوطي في النثر وشوقي في الشعر ، وعلى أيدي السائقين لها ممن يهبطون عن هذا المستوى كثيراً ، ولكن هذه المغالاة عوقت الاكتمال الفني ، الذي يجمع بين القيم الشعورية والقيم التعبيرية ويجعلها وحدة متكافئة الاجزاء .

وإذا كانت ميزة التعبير العلمي والتعبير الفلسفي هي دقة الدلالة الذهنية للعبارة ، فميزة

التعبير الادبي هي الظلال التي يخلعها وراء المعاني ، والايقاع الذي يتسق مع هذه الظلال ، ويتفق في الوقت ذاته مع لون التجربة الشعورية التي يعبر عنها ، ومع جوها العام .

وحين نحكم على قيمة العمل الادبي من خلال العبارة ، لا يجوز أن نكتفي بدلالاتها المعنوية ، فهذه عنصر واحد من عناصر دلالاتها ، فلا بد أن نضم اليها عنصري الايقاع والظلال ، فهي في مجموعها تدل على القيمة الكاملة لهذا العمل .

وكثيراً ما تكون الدلالة المعنوية هي أصغر عنصر في العمل الادبي . فاذا نظرنا اليها وحدها لم نجد الا عملاً ضئيلاً قيمته ضئيلة . وكذلك صنع ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » في نقد هذه الابيات :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو مسح
وشدت على حذب المطايا رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا باطراف الأحاديث بينا وسالت بأعناق المطي الأباطيح

فقد نثرها من عنده في هذه العبارات : « ولما قطعنا أيام منى ، واستلمنا الأركان ، وعالينا ابلنا الانضاء ، ومضى الناس لا ينظر الغادي الرائح . ابتدأنا في الحديث ، وسارت المطي في الأبطح » .

وحكم عليها بأنها ضرب من الشعر « حسن لفظه وعلا ، فاذا أنت فتشته لم تجد هناك طائلاً » .

وكذلك صنع بعده أبو هلال العسكري في كتاب « الصناعتين » فقال : « وإنما هي : ولما قضينا الحج ، ومسحنا الأركان ، وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً » . جعلنا نتحدث وتسير بنا الابل في بطون الاودية ، وقال عنها : « وايس تحت هذه الالفاظ كبير معنى » .

وطريقة ابن قتيبة وأبي هلال العسكري بعده في نثر الابيات ، ثم الحكم على قيمة العمل الادبي فيها طريقة غير مأمونة ، لأنها تخرج من الحساب ذلك التماسق التعبيري الخاص ، وذلك الايقاع الناشي من التماسق ، وتلك الصور التي يشعها التعبير ، ولا تبقى سوى المعنى الذهني العام . وهو عنصر واحد من عناصر كثيرة تؤلف الدلالة الكاملة للتعبير الادبي .

ونضرب على ذلك مثلاً آخر بيت البحتري في مطلع الربيع .

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلم
فهذا البيت بنسقه ونظمه وألفاظه هذه هو الذي يمبر عما خالج نفس الباحثري من
الاحساس بالربيع ، وهو يحس الجمال الحي المتفتح ، ويخيل إليه أن هذا الربيع يختال ضاحكاً من
الحسن ، ويهم بالكلام لفرط ما في أعطافه من الحيوية والتفتح والابتسام. فإذا أثرناه هكذا :
« جاء الربيع الطلق يختال من الحسن ويضحك حتى ليكاد أن يتكلم » ، فإن هذا النسق
لا يني بتصوير الحالة الشعورية التي مرت بالشاعر ، لأنه يفقد التعبير جزءاً من إيقاعه الموسيقي
الذي اختاره ، والذي يشترك في تصوير الحالة التي تخيلها الشاعر الربيع ، وتصوير الحالة التي
كان الشاعر عليها وهو يتلقى صورة الربيع في حسه وتصوره .

فإذا نحن أمعنا في البعد عن النسق اللفظي والتعبيري للشاعر ، فنثرنا يتيه على النحو التالي :
« إن الدنيا تبدو في الربيع جميلة كأنها كائن حي يختال ويضحك ويتكلم » ؛ فإنا نكون
قد قضينا القضاء الأخير على روح الشاعر ، وعلى عمله الأدبي ، لأننا قضينا على الصورة
المتخيلة الربيع في حسه ، وعلى الإيقاع الموسيقي أيضاً .

فالألفاظ التي يختارها الأديب ، والنسق الذي يرتبها فيه ، عنصران أصيلان في تعبيره ،
وفي قيمة عمله الأدبي ، لأنها هما وحدهما اللذان ينقلان إلينا كامل شعوره .

وهنا قد يسأل سائل — والترجمة — أليست تفقد النص نهائياً جميع ألفاظه وعباراته ،
ومع ذلك نتخذها وسيلة لنملي الآداب ونتذوقها ؟

والجواب « ان نعم » ، ولكنها وسيلة اضطرارية . ونحن نقبلها حين لا تكون هناك وسيلة
أخرى لتذوق الآداب سواها . والجميع يترفون أن قسطاً كبيراً من الصور والظلال
والأنسام الخفيفة في جو العمل الأدبي تضيع بالنقل . والذي يمكن نقله كاملاً هو المعنى العام ،
وطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، وقسط من الصور والظلال والإيقاع ، إذا استطاع
المترجم أن يختار في لغة ألفاظاً وعبارات مشعة منممة تكافيء ألفاظ المؤلف وعباراته في لغته
الأصلية — وبعد ذلك كله لا بد أن يفقد جزء من قيمة العمل الفنية لاحتيلة لما فيه .

وكما ارتفع العمل الأدبي من الناحية الفنية عزت ترجمته ، وفقد كثيراً من قيمته بالنقل .
والذين كانوا يقولون : أن مقياس قيمة الأدب أن يستطيع نقله إلى أية لغة أخرى دون أن

يفقد شيئاً من قيمته ، كانوا يغالون ليثبتوا حججهم في ملابسة معينة (١) .

وإني لأنظر مثلاً في القرآن . . . أعلى قمة في التعبير الأدبي في اللغة العربية — بغض النظر عن القداسة الدينية — حين تنقل بعض آياته الفنية الى لغة أخرى ، وحين تتخلف عن الترجمة صورته وظلاله وإيقاعه . انه يفقد جماله الفني وان بقيت قيمته المعنوية . ويستحيل عندئذ تقدير قيمته من هذه الوجهة . اما نقل صورته وظلاله وإيقاعه فهو عمل أراه أعسر من العسر لدقة هذه الخصائص وتسامي آفاقها .

ويحتمل أن أعرض هنا بعض النماذج لبيان وظيفة الصور والظلال والإيقاع في العبارة ، ومقدار اشتراكها في الدلالة الأدبية ، وفي تصوير الجو العام ، وهي نماذج من القرآن أيضاً نقلاً عن كتاب « التصوير الفني في القرآن » .

١ — « والضحي ، والليل إذا سجي ، ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى ، وسوف يعطيك ربك فترضى ، ألم يجدر يتيماً فآوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى ، فأما اليتيم فلا تقهر ، وأما السائل فلا تنهر ، وأما بنعمة ربك فحدث » .

« لقد اطلق التعبير جواً من الحنان اللطيف والرحمة الوديمة والرضى الشامل والشجى الشفيف : « ماودعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى ، وسوف يعطيك ربك فترضى » ، ثم « ألم يجدر يتيماً فآوى ، ووجدك ضالاً فهدى ، ووجدك عائلاً فأغنى » . ذلك الحنان ، وتلك الرحمة ، وذلك الرضى ، وهذا الشجى تتسرب كلها من خلال النظم اللطيف العبارة ، الرقيق اللفظ ، ومن هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى الرتيبة الحركات ، الوئيدة الخطوات ، الرقيقة الأصدا ، الشجية الإيقاع . فلما أراد إطاراً لهذا الحنان اللطيف ، ولهذه الرحمة الوديمة ، ولهذا الرضى الشامل ، ولهذا الشجى الشفيف ، جعل الإطار من الضحى الرائق ومن الليل الساجي ، أصفى آنين من آونة الليل والنهار ، وأشف آنين تسري فيها التأملات ، ومساقيها في اللفظ المناسب ، فالليل هو « الليل إذا سجي » لا الليل على إطلاقه بوحشته وظلامه ، الليل الساجي الذي يرق ويصفو وتغشاه سحابة رقيقة من الشجى الشفيف ، كجوى اليتيم والعيلة ، ثم ينكشف ويجلي ، ويعقبه الضحى الرائق مع

(١) المازني والعقاد في كتاب « الديوان » .

« ماردعك ربك وما قلى ، والآخرة خير لك من الأولى . وسوف يعطيك ربك فترضى ، فتلتئم ألوان الصورة مع ألوان الاطار ، ويتم التناسق والانسجام .

٢ - « والآن استمع الى موسيقى اخرى وانظر الى اطار آخر ، لصورة تقابل هذه الصورة .

« والماديات ضيحا ، فالوريات قدحا ، فالمغيرات صبحا ، فأثرن به تقما ، فوسطن به جمعا ، إن الانسان لربه لكنود ، وإنه على ذلك لشهيد . وإنه لحب الخير لشديد . أفلا يعلم اذا بعثر ما فى القبور ، وحصل ما فى الصدور ، ان ربهم بهم يومئذ لخبير .

« ان فى الموسيقى هنا خشونة ودمدمة وفرقة . وهى تناسب الجو الصاخب المعفر الذي تنشئه القبور المبعثرة والصدور المحصل ما فيها بقوة . وجو الجحود وشدة الأثرة . فلما أراد لهذا كله إطاراً مناسباً ، اختاره من الجو الصاخب المعفر كذلك ، ثميره الخيل ، الضابحة بأصواتها ، القاذحة بجوافرها ، المغيرة مع الصباح ، المميرة للغبار ، فكان الاطار من الصورة ، والصورة من الاطار ، لدقة التنسيق وجمال الاختيار .

٣ - « هذا وذاك اطاران لكل منهما لون خاص ، او لونان متقاربان ، لأن للصورة بداخله لوناً واحداً او لونين متقاربين . ولكن قد يكون للاطار أكثر من لون محدد ، لأن الصورة التى بداخله كذلك ، كما فى سورة الليل .

« والليل اذا يغشى ، والنهار اذا تجلّى ، وما خلق الذكر والأُنثى ، ان سعيكم لشتى ، فأما من أعطى واتقى ، وصدق بالحسنى ، فسنيسره لليسرى ، وأما من بخل واستغنى ، وكذب بالحسنى ، فسنيسره للعسرى ، وما يغنى عنه ماله اذا تردى ، ان علينا للهدى ، وان لنا الآخرة والأولى ، فأنذرتكم نارا تلقى ، لا يصلاها الا الأشقى ، الذى كذب وتولى ، وسيجنهم الا اتقى ، الذى يؤتى ماله يتزكى ، وما لأحد عنده من نعمة تجزى ، الا ابتغاء وجه ربه الاعلى ، وسوف يرضى .

« فهنا صورة فيها الاسود والابيض . فيها من أعطى واتقى ، وفيها من بخل واستغنى ، وفيها من ييسر لليسر ومن ييسر للعسرى ، وفيها الاشقى الذى يصلى البار الكبرى ، والاتقى الذى سوف يرضى .

« وفي الاطار كذلك الاسود والابيض . فيه الليل اذا يغشى — فى هذه المرة — لا

« الليل اذا سجي » . ويليه النهار اذا تجلى ، المقابل تماماً لليل اذا يفتشى . وهنا الذكر والانثى المتقابلان في النوع والخلقة . . فذلك اطار مناسب للصورة التي يضمها .

« أما الموسيقى المصاحبة فهي أخشن وأعلى من موسيقى « والضحي والليل اذا سجي » ولكنها ليست عنيفة ولا قاسية ، لأن الجو للسرد والبيان أكثر مما هو للهول والتحذير .
« وهذه النماذج تكفي لتصوير قيمة التناسق بين اللفظ والنسق والايقاع في رسم الجو واكتمال التعبير » .

* * *

والكلمة الأخيرة عن القيم التعبيرية بعد الكلام عن قيمة اللفظ وقيمة العبارة وما يشعانه من ظلال وإيقاع هي عن « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » وهي أقرب الخصائص التعبيرية الى الخصائص الشعرية — كما أسلفنا — وهي التي تحدد أكثر من أية خاصة تعبيرية أخرى ، وطابع الاديب الاسلوبى ، ولأنها ناشئة عن خاصة عقلية وشعرية ، فهي اقرب الى ان تكون سمة شخصية يصعب وضع قواعد عامة لها الا في حدود واسعة شاملة . ثم هي تختلف بعد ذلك باختلاف كل فن من فنون الادب . لأن لكل فن منها طريقة تناسبه في البدء والسير والانهاء (وسيأتي تفصيل هذا الاجمال في فصل آخر عن فنون العمل الادبي) .

فكتفي هنا ببيان عام عن طريقة التناول في الادب على وجه العموم (١) .

« من طبيعة الحس ان يتلقى المؤثرات فرادى ، وينفعل لكل مؤثر يتلقاه انفعالا مباشراً ، فلا ينتظر حتى يتقصى المؤثرات ذات الموضوع الواحد ، ثم يصدر عليها حكماً عاماً . فهذا من عمل الذهن الذي يجمع التجارب الحسية ، ويكون منها قضية ذهنية او قانوناً علمياً ، ثم يتخذ من مجموع القضايا والقوانين التي يصل اليها في موضوع واحد او عدة موضوعات مذهباً او نظرية ، حسب نوع القضايا والقوانين التي يصل اليها » .

« والادب موكل بالمؤثرات الفردية ، والانفعالات التي تثيرها ، والعلم والفلسفة موكلان بالقوانين العامة والمعماني الكلية . وان كان العلم يسلك طريق الملاحظة الفردية ولكن لا يقف عندها كما يصنع الادب ، بل ليصل منها الى القانون العام في النهاية .

(١) بتصرف عن كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف .

فالتجربة في العلم وسيلة الى غاية اكبر منها ، اما التجربة في الادب فهي نفسها مادته الأصلية . وحين يعنى العلم بوصف مراحل التجربة ليصل منها الى القانون ، يعنى الادب بوصف هذه المراحل لأن الوصف ذاته هو العمل الادبي الاصيل . وحينما يصل العلم من تجاربه المتناثرة الى القانون تفقد هذه التجارب قيمتها ، الا من الناحية التاريخية ، ويصبح القانون هو المظهر البارز الالامع . أما التجارب في الادب فتبقى أبداً محتفظة بجديتها وحرارتها ، تنفعل لها النفس كلما استعيدت او استعيد وصفها لأنها مادة حية ، تؤثر على الدوام . ومهمة الادب الأساسية ان يعرض التجارب الانسانية — وهي غير التجارب العلمية طبعاً — وأن يصف جزئياتها ويسجل الانفعالات التي صاحبها في نفس من عاها ، ويصور ما أحاط بهذا التصوير من انفعال ، والحرارة التي صاحبها الانفعال ، وكلما كان دقيقاً في سرد التفصيلات التي مرت بها التجربة من خلال النفس — على قدر ما تسمح به طبيعة كل فن من فنونه — كان ذلك أدعى الى اكتمال العمل الأدبي وأضمن لاستجاشة النفوس ، واستثارة المشاعر ، وحرارة الاستجابة .

ومنشأ هذا كله أن صاحب العمل الادبي — في هذه الحالة — لم يستأثر بتجاربه الشعورية ، ولم ينزل بانفعالاته الوجدانية ، بل جعل الناظر في عمله يتابعه فيها خطوة خطوة ، وينفعل معه بها أولاً بأول ، ويتحرك خياله ويتأثر حسه ، وتشترك مشاعره ، فإذا هو في النهاية صاحب هذه التجربة او شريك لصاحبها على الاقل .

فأما اذا ألقى بالحقيقة الاخيرة التي انتهى اليها من تجربته ، او بالمعنى الكلي الذي حصله من وراء انفعالاته ، فان الناظر في عمله يفقد هذه المتعة التي اسلفنا ، ويتلقى المعنى المجرد بارداً ، او يتلقى الحركة الاخيرة وحدها — وهي بالغة مابلغت من الحرارة — سريعة المرور ، لا تلبث لتثير الحس والخيال بالمشاركة الطويلة المفصلة .

فطريقة تناول الموضوع والسير فيه ، هي التي تحدد طابع العمل الادبي الى حد كبير ، وتعطيه بعضاً من قيمته الادبية — وأقول بعضاً — لأن طبيعة التجارب الشعورية ، ومدى عمقها وأصالتها ، ومقدار نفاذها وشمولها ، ودرجة اتصالها بالحياة الكبيرة . . كل اولئك ذو اثر في تقويمها وتقديرها كما اسلفنا . وان تكن هذه الخصائص الشعورية تتأثر في ظهورها وتأثراً محسوساً بطريقة تناول والتعبير ذاته كما قدمنا .

وهذا ينطبق على الشعر بوجه خاص — كما ينطبق على القصة والأقصوصة والخاطرة —

فالتفصيلات ، وتصوير الانفعالات الجزئية ، ورسم الطريق التي مرت بها الاحاسيس النفسية ،
والتصورات والخيالات التي صاحبتهما أولاً بأول . . هي السمة التي تضمن الاستمتاع الكافي
بالآثر الادبي فيها — دون إغفال للقيم الاخرى — وكلما كان الشعر اقرب الى طريقة القصة
في سرد الانفعالات والاحاسيس المتتابعة في اثناء التجربة ، وتصوير جزئيات الشعورات
والتصورات المصاحبة لها في حدود ما يناسبه — وهو غير ما يناسب القصة التي تتسع لأطول
مما تتسع له القصيدة — كان اسرع الى اثارة الوجدانات المماثلة في شعور الآخرين ، وأنجح في
أداء مهمته ، وأقرب الى طبيعة الادب منه الى طبيعة العلم او طبيعة الفلسفة !

ولست أعني أن يكون الشعر قصة — فذلك شيء آخر — ولكنني أريد بالضبط ان
يسلك طريقها — في حدوده — في العناية بجزئيات الاحاسيس ، وبصور الانفعالات ، ورسم
الجو النفسي والطبيعي المصاحب ، وبتعبير آخر ان يكون هو قصة الاحاسيس والانفعالات
في التجربة الشعورية التي يعبر عنها .

وأحسبنا قد وصلنا الى الموضع الذي يعني فيه المثال عن المقال .

هذه مقطوعة للشاعر الايرلندي « وليام هنري دافيز » يصف تجربة شعورية في رحلة
على مركب تجارة ، وهو شاعر عاش حياته شريداً على الابواب (١) .

« يوم كنت في بلتي مور ، جاءني انسان من الناس فقال :

« تعال . عندي ألف وثمانمائة نعجة وسنبحر معك اليوم الثلاثاء .

« لك أيها الفتى خمسون شلناً — إن أبحرت معنا — وسنحمل هذه الغنم الى جلاسجوجو
من بلتي مور .

« طويت يدي على النقد ، وأبحرت مع النقاد » وسرعان ما مرقت بنا السفينة من الميناء .

« وسرعان ما أوغلت بنا في البحر الأجاج البعيد الاغوار .

« وانقضت الليلة الاولى وتلك الخلائق هادئات الطوايا .

« ثم تعالى النعاع في الليلة التالية من خوف . فلما كانت في الهواء الذي تتلقاه أنوفها نفحة
من قبيل المروج الفحيح .

(١) من مجموعة « عرائس وشياطين » لعقاد هي والقطعة التالية .

« وباتت - يالها من مسكينات - تستروح الهواء .

« وباتت تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، المهيّب بالمرعى البعيد .
« وتلك ليلة لم أغها . . فأقسم لا خمسون شلناً ، ولا خمسون ألفاً بعد هذه الليلة بمغربي
أن أصحب الغنم في البحار » .

فهذه تجربة شعورية ساذجة ، لا تهويل فيها ولا فيخامة ، وقد اخترناها لهذا السبب ،
صحبنا فيها الشاعر منذ اللحظة الاولى . والشلنات الخمسون تغريه بالرحلة ، والليلة الاولى تمر
عادية ، لا تثير فينا انتباهاً ولا فيه . واذا الثانية ، حين يتعالى ثغاء الاغنام ، وينفذ الى روحه
الانسانية الحساسة . حين يتعمق « نفوس » هذه الاغنام - ويالها من مسكينات - التي
« تصيح صياحها الهاتف بالمروج الخضر ، والمهيّب بالمرعى البعيد » وهنا ينقلنا معه نقلاً الى
صميم التجربة الشعورية الساذجة العميقة ، لنحس معه بهذه الاغنام المسكينة غريبة في غير
موطنها الذي تحن له ، غريبة عن المراعي البعيدة ، والمروج الخضر ، في ذلك الخضم النائي ،
تنقلها يد الانسان للتجارة او للذبيح ، دون ان يحس ما يعتلج في « نفوسها » من شعور
الاغتراب المرير ، ومن شعور الالهفة على الموطن المهجور .

وفي نفس اللحظة نسمع صراخ الشاعر « فأقسم لا خمسون شلناً ولا خمسون ألفاً بعد
هذه الليلة بمغربي ان اصحب الغنم في البحار » فنشاركه صراخه كأننا كنا معه في لجة البحر
مع نعاجه المغتربات !

نحن هنا نتابع الشاعر خطوة خطوة وشعوراً شعوراً لأنه اشركنا معه في خطاه ،
فمشناها معه كما عاشها في الحياة .

وهذا هو النهج الفني الاصيل ، الذي يجعل تجارب الآخرين تجاربنا الخاصة . وهو في
الشعر والقصة والاقصوصة والخاطرة بخاصة ، أفضل طرائق العرض - في اعتقادي -
وأكثرها اشعاعاً وإيحاء .

ولسوء الحظ ان نرى الادب العربي يسلك غير هذا الطريق مسوقاً الى هذا بطبيعة
ظروفه التاريخية . فهو ابدأ ميال الى البلورة والتركيز . لا يسلك طريق المشاهد والجزئيات
في عرض التجارب الشعورية الا نادراً . همه الاكبر ان يصوغ خلاصة التجربة الشعورية في
حكمة او قاعدة ، لا في مشاهدة ولا حالة . مع أنه في الفلنات القليلة التي سلك فيها الطريقة
الاولى قد جاء بأبداع وأروع مقطوعاته في القديم والحديث .

وكان الرجاء ان يعدل المجددون في الادب الحديث قليلاً عن تلك الطريقة في العرض
ليتيحوا للأدب العربي طريقة المشاركة الوجدانية بين القائل والقارئ عن طريق المشاركة
في استعراض جزئيات التجربة الشعورية وخطواتها، ولكن العناية بالفكرة غلبتهم على العناية
بالطريقة ، كما غلبتهم طريقة الاداء العربية التقليدية ، فظلت هي المسيطرة على نتاج الجيل .
وفي الامثلة التي نقلناها عن طاغور وتوماس هاردي من قبل ، والامثلة التي سقناها
في هذا الفصل ما يثير الطريق للتجديد المرغوب فيه في طريقة تناول الموضوع والعرض
والاداء . وهي ذات اثر قوي في التأثير والايحاء .

وأضيف الى تلك الامثلة نموذجاً للشاعرة «نازك الملائكة» من ديوانها الاخير : « قرارة
الموجة » وهي تعد رائدة كوكبة من الشعراء في العراق وفي لبنان يمثلون فجراً جديداً
للشعر العربي ، قد لا نقر كل اتجاهاته ، ولكننا نرى فيه طبيعة مبشرة ، نرتقب استقرارها
على قواعد مطمئنة واثقة . وهذه المقطوعة تفي بما ندعو اليه في طريقة الاداء ، كما أنها تعبير
صادق عن طبيعة الأنوثة . وهي بعنوان « خائفة » :

ارجع فالليل تثير مخاوفه قلقي
وأنا وحدي والنجم بعيد في الافق
يخدعني امل في فجر لم ينبثق
وصبابة دمع باردة لم تحترق

* * *

ومددت يدي فرجعت بحفنة ظلماء
وسألت الليل فبؤت ببضمة أصداء
أصداء مغرقة في سورة إغماء
جاءت تزحف من أغوار الماضي النائي

* * *

دربي حاولت سدى ان ارفع استاره
تصخب في عتمته اشباح ثرثاره
أنكرت الدرب كأن لم اعرف احجاره

يوماً بالأمس ولم أمتكشف أسرار

* * *

ارجع ، اواه ألا تسمع صوتي الموهون ؟
لن ابقى وحدي في هذا الدرب المجنون
هذا الافق المستغلق حيث النجم عيون
حيث الاشجار هياكل افكار وظنون

* * *

تردد فيه اصوات تنذر حي
اصوات غادرة تنبئ ملء الرب
صدقني وارجع اخشى ان تجرح قلبي
صدقني . اني اسمعها تلاً دربي

* * *

في المعبر سمع لالة ترمق طيفي بفتور
ووراء المفترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولنترك هذا الافق المهجور
لا تتركني روحاً صارخة في الديجور

فهذه تجربة شعورية لم تعيشها الشاعرة وحدها ، إنما عرضتها لنا حالة حالة ورمزاً رمزاً
فعمشناها معها . . وهي مقطوعة تشير الى الطريق الموحى في الأداء .

فنون العمل الأدبي

الى ما قبل هذا الفصل كنا نتحدث عن « العمل الادبي » كأنه فن واحد له طريق مرسوم . وما كان هذا الا اجمالاً للقول ، وتحديداً للحقائق الاساسية في الموضوع . فأما حين نتجاوز هذا الاجمال فاننا نجد العمل الادبي فنوناً شتى يجمعها هذا العنوان .

فهناك : الشعر بأنواعه ، والقصة ، والأقصوصة ، والتمثيلية ، والتراجيم ، والخطابة ، والمقالة والبحث . . . الخ ، واذا كانت عناصر التعبير هي الدلالة اللغوية الألفاظ والمعارف ، والاقاعات الموسيقية للكلمات والتراكيب ، والصور والظلال الزائدة على المعاني اللغوية ، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيه . . . اذا كانت هذه هي عناصر التعبير الادبي عامة ، فانها ليست بدرجة واحدة في كل فنون العمل الادبي ، وبخاصة طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، فهي تختلف في كل فن عنها في الآخر حسب موضوعه واتجاهه . وقبل هذا كله هناك طبيعة التجربة الشعرية في كل فن من الفنون الادبية المختلفة .

وكل تعبير عن تجربة شعرية في صورة موحية هو عمل ادبي . ولذلك يصعب تحديد فنون الادب تحديداً كاملاً . ولكن الفنون التي ذكرناها هي أسيرها في العصر الحديث . ولهذا نكتفي بأن نقول كلمة عن كل منها ، نقصد فيها الى بيان طبيعة هذا الفن ، ووظيفته ، وطريقته ، فيكون من اليسور ان يقوم نقده على قواعد مستمدة من هذه الخصائص بقدر الامكان .

ذلك ان الحديث العام عن الادب لا يعطي صورة دقيقة لقواعد النقد ، ما لم يتوزع الحديث الى كل فن من فنونه . والقواعد العامة دائماً لا تصلح للتطبيق الجزئي الا اذا عدلت وفصلت على قد كل حالة . ولنسنا نميل الى التعميم الفلسفي ، ونحن نتناول الفن الادبي ، بل نحن أميل الى ان نعامل كل فن ادبي بما يناسبه من الاحكام الخاصة بموضوعه ووظيفته وأدواته .

الشعر

ولا بد ان نبدأ بالشعر . فقد يكون أول هذه الفنون ظهوراً ، وأقدمها تاريخاً . وطبيعة

الأشياء تقتضي أن يتأخر مولد النثر الفني عن مولد الشعر، لأن الإيقاع المنغم المقسم في الشعر يجعله مصاحباً للتعبير الجسدي بالرقص عن الانفعالات الحسية، كما يجعله أقدر على تلبية التعبير الوجداني بالغناء. والرقص والغناء لا بد أن يكونا قد صاحبا طفولة البشرية ثم تبعها الشعر وصاحبها قبل أن تنهيا مداركها لصياغة النثر الذي يتدخل الوعي والعمل الذهني فيه بنسبة أكبر. وقد صيغت الملحمة والتمثيلية بقسميها: المأساة والمهابة في قالب شعري فترة من الوقت، قبل أن ينهيا ظهور التمثيلية نثراً بزمناً ليس بالقصير، وقبل أن ينهيا ظهور القصة والأقصوصة والتراجم بأزمان طوال. فإذا قصرنا المجال على الأدب العربي توقعنا أن يكون الشعر قد سبق النثر الفني، فلقد وجدت القصيدة المكتملة الناضجة، بينما كان النثر الفني في خطواته يخبو.

لا بد أن نبدأ بالشعر لهذا السبب، ولسبب آخر: ذلك هو أن التعريف الذي اخترناه للعمل الأدبي يصدق صدقاً كاملاً وحرفياً على الشعر بخاصة في أجماله وفي تفصيله، بينما تضاعف بعض عناصره أو تنزوي في بعض فنون العمل الأدبي الأخرى.

والشعر في الأدب العربي متميز الطبيعة عن النثر بحكم ظهور الإيقاع الموسيقي المقسم، وبحكم القافية. ولا يخلو النثر الفني من الإيقاع الذي يبلغ حد الكمال والاتساق أحياناً - كالأمثلة التي مرت في الفصل السابق - ولكنه يقع من نوع آخر غير النوع الذي يحتويه النظم. وكذلك لا يخلو النثر الفني من القافية المتحدة أو المتقاربة في بعض فنونه كالسجع والازدواج، ولكنها تختفي في فنونه الأخرى الطليقة.

وللشعر في الآداب الأوروبية تمييز من ناحية الإيقاع المقسم والقافية كذلك، وإن تكن هاتان الخاصتان لا تبرزان في كل أنواعه بوزها في الشعر العربي، إلا أنها خاصتان بارزتان على كل حال. ولكن الإيقاع المقسم والقافية ليسا هما كل ما يميز طبيعة الشعر. فهناك ما هو أعمق. هناك الروح الشعرية، التي قد توجد أحياناً في بعض فنون النثر أيضاً، فتكاد تحيله شعراً. فما هي هذه الروح الشعرية؟

ليس في كل لحظة يجد الإنسان نفسه في حاجة لأن يقول الشعر، ولا في كل حالة يحس الدافع إليه. هناك تجارب شعورية معينة تثير انفعالات شعورية خاصة، لا يستنفدها إلا التعبير الشعري. وقد لا يكون صاحبها من القادرين على النظم فيعبر نثراً، ولكنه شبه موزون من ناحية الإيقاع، ومشحون بالصور والظلال التي هي ميزة الشعر الكبرى. فما هي هذه التجارب؟

هي التجارب التي ترفع الانسان فوق مستوى حياته العادية ، والتي ترتفع فيها درجة الانفعال - أياً كان نوعه - حتى تصل الى درجة التوهج والاشراق او قريباً منها . وكلما كانت درجة الانفعال اقوى جاء التعبير اجود بالقياس الى الشاعر الواحد بطبيعة الحال .

في مثل هذه الحالات يكاد التعبير الشعري يكون مفروضاً لأن ما يتضمنه من ايقاع قوي منسق ، ومن صور وظلال أوفر ، يجعله وسيلة مضمونه لاستنفاد الطاقة الشعورية المتضخمة . وليس هذا بعيداً عن مشاهدات الحياة الطبيعية . فنحن قد نشاهد الانسان الهادي المالك لأعصابه ، تمر به تجربة شعورية معينة ، تهيج مشاعره هياجاً شديداً . هنا يعبر عن انفعاله بالالفاظ ، ثم لا يجد في الالفاظ الكفاية فيستعين بالحركات الجسدية لاستكمال التعبير ، يرفع صوته ويقبض أساريره او يبسطها ويحرك يديه ، ويهتز جسده ويحتاج ... فاذا افرغ الشحنة الفائضة بطريقة عضلية هدأ واستراح .

في التعبير الشعري شيء من هذا ، فالظاهر أن الايقاع فيه ووفرة التصورات الخيالية ، يساعدان الالفاظ على استنفاد الانفعال بطريقة شبه عضلية وحسية ، لأنها تمت بسبب الى الرقص والغناء وسياقي التعبير الجسديتين عن الانفعال الوجداني الفني .

وعلى هذا لا يكون الايقاع في الشعر ولا التعبير اللفظي المشع نافلة ، فان للايقاع وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية ، وهو جزء من دلالة التعبير كالدلالة المعنوية اللغوية . اما الصور والظلال فهي استنفاد لطاقة الحس والخيال المصاحبة للتجربة الشعورية القوية ، الفائضة عن التعبير اللفظي المجرد .

ولعلنا بهذا نكون قد كشفنا عن طبيعة الشعر ووظيفته معاً ، وفسرنا معنى الروح الشعرية . فهذه الروح هي الاحساس بما هو ارفع او اقوى على العموم من الحياة العادية ، أياً كان لون هذا الاحساس ، روحياً او حسياً . درجة الانفعال لا نوع الانفعال ، هي التي تستدعي التعبير الشعري ، وهي مانعبر عنه بالروح الشعرية .

وفي هذه اللحظات يكون الشعر هو التعبير المناسب لاستنفاد الطاقة الشعورية الزائدة على ما يستطيع التعبير النثري ان يستنفده .

فالشعر ليس تعبيراً عن الحياة - كما غالى بعض الكتاب - انما هو تعبير عن اللحظات الاقوى والأملأ بالطاقة الشعورية في الحياة . وليس لموضوع التعبير في ذاته دخل في هذا . فالهم هو درجة الانفعال الشعوري بهذا الموضوع . فقد يقف الشاعر امام الطبيعة الجميلة

المزهوة في الربيع فلا تثير انفعاله لسبب من الاسباب ، وقد يقف امام دودة حقيرة ، او حائط متهدم ، فتجيش نفسه وتنفعل . فتكون التجربة الاولى بعيدة عن الروح الشعرية والتعبير الشعري . وتكون الثانية هي الحافلة بالطاقة الحافظة على التعبير ، وهذا البيان ضروري هنا لايضاح ما نريد .

ولقد سلك الشعر هذه الخطة تقريباً في تاريخه كله . سواء كان شعراً غنائياً كما في الادب العربي القديم ، او شعر ملاحم وتمثيلات كما في الادب الاغريقي والاوروبي ، وبعض الادب العربي الحديث .

ولقد كان نجاحه دائماً رهيناً بحسن استخدامه في مواضعه ، ومراعاة طبيعته ووظيفته . فلما شاء بعضهم في القديم والحديث ان يحمله على غير طبيعته ، فيضمنه الافكار المجردة ، والتجارب الذهنية ، والحوادث المادية التي لا يرتفع انفعالهم بها عن درجة الانفعال اليومية .. أخفق كل الاخفاق ، وبداعارياً من اللحم والدم ، لا يثير الانفعالات ، ولا يوحى برؤيا ، ولا يزيد رصيد التجارب الشعورية في نفوس الآخرين .

على أنه اذا كان هناك مبرر لاستخدام الشعر فيما مضى في غير مواضعه بسبب قصور النثر الفني عن التعبير في ايام طفولته ، فان هذا المبرر قد زال ، وآن للشعر ان يرتد غناء بحثاً يعبر عن لحظات الانفعال الاقوى ، ويؤدي وظيفته الرئيسية الاولى .

وسنرى فيما بعد أن « التمثيلية » التي تصور العصر الحديث لم تعد تحمل أن تكون شعراً ، لأنها تحاول ان تعبر عن مشكلات الحياة المادية ، وأن تعيش في وسط اجتماعي عادي . اما الملحمة فالشعر أداتها بلا جدال ، لأنها تحاول دائماً ان تعبر عن مواقف بطولية غير عادية ، وعن لحظات في تاريخ هذه البطود خارقة . ولكن يبدو ان جو الحياة الشعورية المعاصرة لم يعد يسمح للملاحم بالحياة ، كما سمح لها في فجر البشرية الوردى ، والقصة لم تعد صالحة للشعر كما ينبغي .

ولا شبهة في أنه لا التراجم ولا المقالة ولا البحث تصلح ان تكون شعراً . وعندئذ يتعين موضوع الشعر ووظيفته : إنه الغناء ، الغناء المطلق بما في النفس من مشاعر وأحاسيس وانفعالات . حين ترتفع هذه المشاعر والاحاسيس عن الحياة العادية ، وحين تصل هذه الانفعالات الى درجة التوهج والاشراق او الرفرفة والانسياب على نحو من الأنحاء . .

ولسائل أن يسأل : أو تنفي الفكر من عالم الشعر أيضاً ؟

ولست أتردد في الإجابة . إن هذا الفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلا مقنعاً غير مسافر ، ملفعاً بالشاعر والتصورات والظلال ، ذائباً في وهج الحس والانفعال . أو موشى بالسبعات والسرقات ! ليس له أن يلج هذا العالم ساكناً بارداً مجرداً !

ولحسن الحظ أن الإنسانية لا تزال تحمل هذه الشعلة المقدسة ، ولا يزال ضميرها يزخر بالمشاعر والخواطر ، ولا تزال تهتدي بالغريزة والالهام بجانب الذهن البارد الجاف . وهناك لحظات تنفض عنها ذلك السكون البارد والوعي المتقيد ، وتنطلق رفاة مشرقة ، أو دافقة متوهجة ، أو سارية هائلة أو نشوانه حاملة ، وفي كل هذه اللحظات الفنية الفائقة لا تجد إلا التعبير الشعري ، يتسق بإيقاعه القوي وصوره ، وظلاله ، مع هذه اللحظات الملاء الوضاء .

* * *

وقد تحدثت في فصل « القيم الشعرية في العمل الأدبي » عن حد « الأديب الكبير » وهو بعينه حد « الشاعر الكبير » . والامثلة كلها هناك جاءت من الشعر لسهولة اقتباسه في حيز محدود .

فالشاعر الذي يصلنا بالكون الكبير ، والحياة الطليقة من قيود الزمان والمكان ، بينما هو يعالج المواقف الصغيرة ، واللحظات الجزئية ، والحالات المنفردة ، هو الشاعر الكبير النادر . على نحو ما مثلنا في طاغور والخيام والجامعة . والشاعر الذي يصلنا بالكون والحياة لحظات متفرقات ، يتصل فيها بالأباد الخالدة والحياة الأزلية ، أو بالحياة الإنسانية خاصة والطبيعة البشرية ، هو الشاعر الممتاز . على نحو ما نجد في ابن الرومي والمتنبي والمعري . والشاعر الذي يصدق في التعبير عن نفسه ، ولكن في محيط ضيق وعلى مدى قريب ، ولا ينفذ وراءه إلى احساس بالحياة شامل ، ولا إلى نظرة كونية كبيرة ، هو شاعر محدود ، كما نجد في بشارة وأبي نواس وعمر بن أبي ربيعة وجميل بلينة وأضرابهم على اختلاف بينهم في النوع والدرجة والاتجاه .

وهناك شعراء أصغر نجدهم في البهاء زهير وأخوانه . وهناك نظامون نجدهم فيما دون هذه الطليقة على مدى العصور .

* * *

فبشار مثلاً رأس المحدثين كما يسمونه واستاذ التجديد في ذلك الحين ، تبحث عنه في آفاقه المحدودة ، فتري أو سمعها وأقواها في مثل هذه المقطوعات :

يا ليلتي تزداد نكراً من حب من أحببت بكراً
حوراء إن نظرت إليك سقتك بالعينين خمراً
وكان رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا
وكان تحت لسانها هاروت ينفث فيه مسحراً
وتخال ما جمعت عليه ثيابها ذهباً وتبرا

.

وكاعب قالت لأتراها يا قوم ما أعجب هذا الضرير !
هل يعشق الانسان مالا يرى ؟ فقلت - والدمع بعيني غزير
إن كان عيني لا ترى وجهها فانها قد صورت في الضمير

.

ذكرت بها عيشاً فقلت لصاحبي كأن لم يكن ما كان حين يزول
وما حاجتي لو مساعد الدهر بالمنى كعاباً عليها لؤلؤ وشكول
بدا لي أن الدهر يقدح في الصفا وأن بقائي - ان حيت - قليل
فمخش خائفاً للموت أو غير خائف على كل نفس للحمام دليل
خليلك ما قدمت من عمل التقى وليس لأيام المنوت خليل

فماذا ترى ؟ إنك لن ترى عالماً كبيراً ولا صغيراً ! انما هو ركن ضيق قريب آماد الشعور
والأحاسيس ، فيه صدق في عن طبيعة محدودة ، ونموذج من النفوس الحسية القريبة الابعاد .
وان جادت أحياناً بشعور عميق .

كذلك تجد أباً نواس على ماله من ابداع في بعض التصورات وصدق في في التعبير
عن ذات نفسه ولكن في حدوده الضيقة القريبة . يبدو ذلك في حالتيه حين يستغرقه حسه
وملاذه ، وحين يصحو قلبه ووجدانه :

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأملت ديك الصباح صياحا
أوفى على شرف الجدار بسدفة غرداً يصفق بالجنح جناحا

بأدر صبوحك بالصبوح ولا تكن كمسوقين غدوا عليك شعاحا

* * *

وخدين لذات معلل صاحب
نهمته والليل ملتبس به
قال ابغني المصباح . قلت له : اتئد
فسكنت منها في الزجاجة شربة
يقتات منه فكاكة ومزاحا
وأزحت عنه نقابه فمزاحا
حسبي وحسبك ضوؤها مصباحا
كانت له حتى الصباح صباحا

* * *

عمرت يكاتمك الزمان حديثها
فأشاع من أسرارها مستودعا
فأنتك في صور تداخلها البلى
فكأنها والكأس ساطعة بها
حتى اذا بلغ السامة باحا
لولا الملامة لم يكن ليباحا
فأزالهن وأثبت الاشباحا
صبح تقارب أمره فانصباحا

* * *

قل لمن يبكي على رسم درس
تصف الربع ومن كان به
أترك الربع وسلمى جانبا
بنت دهر هجرت في دننها
كدم الجوف اذا مذاقها
فاشرب الخمر اذا باكرتها
واترك البحر لمن يركبه
واقفاً ، ماضر لو كان جلس !
مثل سلمى وليبنى وخنس
واصطبغ كرخية مثل القبس
ورمت كل قذاة ودنس
شارب قطب منها وعبس
مع نداماك بلهو بغلس
قببح السابح فيه وتعس

* * *

لدوا للموت وابسوا للخراب
لمن نبني ونحن الى تراب
ألا ياموت لم أر منك بدا
كأنك قد هجمت على حياتي
ولإنك يازمان لذو صروف
فكلهم يصير الى ذهاب
نعود كما خلقنا من تراب ؟
قسوت فما تكف وما تحابي
كما هجم المشيب على الشباب
وإنك يازمان لذو انقلاب

وهذا الخلق منك على وفاز وأرجلهم جميعاً في الركاب
 هذا أو ذاك طراز نجد ما يقرب منه في طراز أمبق في الزمن عند عمر بن أبي ربيعة
 وعند جميل بثينة ، وكلاهما ذو أفق محدود يجيء فيه أحياناً بالمعجب الفريد .
 هذا عمر يقول مثلاً :

أطوي الضمير على حرارته	وأروم وصل الحب في ستر
وأبيت أرعى النجم مرتقباً	مجري السماء ومسقط النسر
كم قد مضى إذ لم ألاقكم	من ليلة تحصى ومن شهر
ومحدث قد بات يؤنسني	رخص البنان مہفف الخصر
متضمخ بالمسك يشعري	أعطاف أجيد واضح السحر
ويذيقني منه على وجل	عذباً كطعم سلاقة الحمر
في ليلة كانت مباركة	ظلت عليّ كلية القدر
حتى إذا ما الصبح آذنا	وهبت سواطع من سنا الفجر
جملت تحدر ماء مقلتها	وتقول مالي عنك من صبر
بمحلة أنف يكلفها	قوم أرى فيهم ذوي غمر
وغير المسدور إذا وكنت لهم	نظروا إليّ بأعين خزر

أو يقول :

ليت هنداً أنجزتنا ما تعد	وشفت أنفسنا مما تجد
واستبدت مرة واحدة	إنما العاجز من لا يستبد
ولقد قالت لجارات لها	ذات يوم وتعتت تبترد
أكما ينعمتني تبصرني	عمركن الله أم لا يقتصد ؟
فتضاحكن وقد قلن لها	حسن في كل عين من تود
حسد حملنه من أجملها	وقديماً كان في الناس الحسد !

أو يقول :

أفد أرسلت جبارتي	وقلت لها خذي حذرك
وقولي في ملاطفة	لزينب : نولي عمرك

فان داويت ذا سقم فأخزي الله من كفرك !
 فهزت رأسها عجباً وقالت من بذا أمرك ؟
 أهذا مسحرك النسوا ن قد خبرتي خبرك
 وقلن : اذا قضى وطرا وأدرك حاجة هجرك !

وهكذا وهكذا نجد صدقاً في التعبير عن طبيعة فنية خاصة . ونجد عذوبة وخلابة
 وطلاقة . ولكننا لا نجد عالماً ولا شبه عالم !

وكذلك حين نذهب الى جميل . فنجده يقول :

أما كنت أبصرتني مرة ليالي نحن بذوي جوهر
 وإذا أنا أغيد غصن الشباب أجر الرداء مع المزر
 وإذا لمتي كجناح الغراب ترجل بالمسك والندبر
 فغير ذلك ما تعلمين تغير ذا الزمن المنكر
 وأنت كلؤلؤة المرزبان بماء شبابك لم تمصري
 قريبان مربعنا واحد فاني كبرت ولم تكبري !

أو يقول :

أرى كل معشوقين غيري وغيرها يلذان في الدنيا ويغبتان
 وأمشي وتمشي في البلاد كأننا أسيران للأعداء مرتهان
 أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويل مما يكتب الملكان
 ضمنت لها ألا أهم بغيرها وقد وثقت مني بغير ضمان

* * *

وما صاديات حمن يوماً وليلة على الماء يخشين المصى حواني
 لوأغب لا يصدرن عنه لوجهة ولا هن من برد الحياض دوان
 يرين حباب الماء والموت دونه فهن لأصوات السقاة رواني
 بأكثر مني غلة وصباة إليك . ولكن المدو عداني

أو يقول :

إلى الله أشكوما ألاق من الهوى ومن حرق تمعادني وزفير

ومن كرب للحب في باطن الحشا وليل طويل الحزن غير قصير

فنجده هنا حرارة وصدقا ، ونحس نفساً وقلباً . ولكننا بعد في حيز محدود نسمع لحناً
واحداً قصير الأصداء . وقد يقال : إننا مع الخيام لا نسمع إلا لحناً واحداً كذلك . ولكنه
هنالك لحن الانسانية جميعاً أمام الغيب المجهول . لحن الالهة البشرية الخالدة لاستجلاء ذلك
الغيب المجهول .

ثم نهبط عن هذه الآفاق فنجد مثلاً البهاء زهير وأضرابه . ونجدنا لا يزال في عالم الشعر .
ولكننا نكاد نخرج من هذا العالم ! وإننا لنفتقد هنا الأصالة كما نفتقد جدية الشعور ، ولكنه
ليس نظماً فحسب ! إن هنا صدى من رائحة عطرة !

فنجده مثلاً يقول :

رعى الله ليلة وصل خلت	وما خالط الصفو فيها كدر
أتت بقة ومضت سرعة	وما قصرت مع ذاك القصر
بغير احتفال ولا كلفة	ولا موعد بيننا ينتظر
فقلت وقد كاد قلبي يطير	سروراً بنيل المنى والوطار
أيا قلب تعرف من قد أتاك	ويا عين تدرين من قد حضر
ويا قمر الأفق عد راجعاً	فقد بات في الأرض عندي قمر
ويايلتي هكذا هكذا	وبالله بالله قف يا سحر
فكانت كما نشتهي ليلة	وطال الحديث وطاب السمر

أما النظم ، النظم المجرد وإن كان لم يهبط بعد ولم يرك في صياغته — كما نجد فيما بعد —
فهذا نموذج منه من ابن سهل الأندلسي :

هو البين حتى لم يزدك النوى بعداً	ترحل قبل البين لاشك من صدا
أيا فتنة في صورة الانس صورت	ويا مفرداً في الحسن غادرتني فرداً
جبين والحاظ وجيد ، لأجلها	أضاع الألام التاج والكحل والمقدا
وكم سئل المسواك عن ذلك المي	فأخبر أن الريق قد عطل الشهدا

وهناك لا نتحدث عن آفاق ولا حدود فقد همطنا الى مجرد الأوزان والقوافي !

ومن هذا الاستعراض السريع تتصور فكرة عن طبقات الشعر ودرجاته على وجه التقريب علواً وسفلاً الى هذا النظم المجرد الأخير .

* * *

ولقد تناح للشاعر الواحد لحظات يرتفع فيها على نفسه . او بتعبير أدق يرتفع فيها الى قمته . فنرى له مستويات في شعره كثيرة ، ونضرب المثال على هذا من ابن الرومي في مستويات ثلاثة :

يقول في الوداع :

أعانقها والنفس بعد مشوقة	إليها ، وهل بعد العناق تدان ؟
وأثم فاهاً كي تزول حرارتي	فيشتد ما ألقى من الهيات
وما كان مقدار الذي بي من جوى	ليشفيه ما ترشف الشفتان
كأن فؤادي ليس يشفي غليله	سوى أن يرى الروح حين تتمزجان

فما من شك أن هنا صدق عاطفة ، وحرارة انفعال ، وتعبيراً قوياً عن هذا الانفعال ، يعطله في البيت الثاني ذلك التمليل بكى ، وما يوحيه من جفاف ! فوق ما يعطل الايقاع المتمشى في الأبيات . غير أن التعبير على كل حال موج بما وراءه .

ولكن هذا المستوى العالي في بابه يبدو أضيق محيطاً فيما يصلنا به من الحياة الدائمة ، بالقياس الى وقفات ابن الرومي نفسه في مواضع أخرى ، كقوله مثلاً في ربيع الصبا :

هبت سحيراً فناجى العنصن صاحبه	موسوساً وتنادى الطير إعلانا
وورق تغني على خضر مهدلة	تسمو بها وتشم الأرض أحيانا
تخال طائرها نشوان من طرب	والعنصن من هزه عطفه نشوانا

فهنا نجد مجال الاتصال بالحياة الكبيرة أفسح ، من خلال شعوره الذاتي بالحياة ، في الصبا التي هبت سحيراً ، وفي مناجاة العنصن لصاحبه موسوساً ، وفي تنادى الطير معلنة ، وفي ذلك الحفل البهيج الراقص التمل من الورق المغنية على الخضر المهدلة ، وكأنما هي تداعب الورق وتؤرجحها ، فتسمو بها وتشم الأرض أحيانا ، وفي النشوة التي تخالج الطير فيطرب ، وتخالج العنصن فيهتز عطفاه .

هذا من ناحية القيم الشعورية ، أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية

المتراثة تملأ مساحة العرض الفسيحة . والايقاع الموسيقي هنا أجود وأعلى وأشد تناسقاً مع الصور والظلال ، وإشعاعات اللفظ كاملة ، حتى لتكاد كل لفظة توحى بمفردها (١) : « هبت مسحيراً ، ذلك التعبير الذي يصور الصبا جنينة مسحورة او عروساً من عرائس الغاب هبت في السحر - « وسحيراً » أجمل وأرق إيحاء - فبعثت في كل شيء حياة مرحة حلوة لاعبة نشوى . « فناجى الغصن صاحبه موسوساً » كرفاق الصبي ولدات الشباب . وللفظ « ناجي » صورة خيالية وظل نفسي ، تكلمها صورة « موسوساً » على ما في الوصف هنا من صدق حسي أيضاً ، فوسوسة الاغصان والاوراق وقت هبوب الصبا اللينة الودود حقيقة حسية فوق ماتلقية من ظلال خيالية . وحركة الارجحة للورق على الاغصان وصورتها وإيقاعها مصحوبة بإيقاع غناء هذه الورق وتمايلها نشوى مع الغصن النشوان و « خضر مهدلة » وما فيها من إيحاء بالشعر الجميل المنسدل المهدل بلا تنسيق في هذه النشوة الراقصة . و « طائرها » هذه الاضافة وما توحى من تواد وتواصل وألفة . . وهكذا ينساب كل لفظ في مكانه يصور للخيال ويوحى بالظلال .

تلك منزلة أعلى من منزلة القطعة السابقة لكل هذه القيم الشعورية والتعبيرية جميعاً . وأحب ان اقول مرة أخرى : أن ليس الموضوع هو الذي حدد منزلة القطعتين . وليس لأن أولادهما تمثل حالة نفسية داخلية ، والثانية تمثل حالة نفسية خارجية . ولازالة هذا اللبس نناقش نموذجاً آخر لابن الرومي نفسه في حالة نفسية داخلية ، ولكنها أوسع رقعة وأرفع أفقاً لأنها تصور موقفاً إنسانياً كونياً من خلال تصويرها لموقف الشاعر خاصة . . يقول في الاسفار :

أذاقتني الاسفار ما كره الغنى	إليّ وأغراني برفض المطالب
فأصبحت في الاثراء ازهد زاهد	وإن كنت في الاثراء ارغب راغب
حريصاً جباناً أشتي ثم أنتهي	بلحظي جناب الرزق لحظ المراقب
ومن راح ذا حرص وجبن فانه	فغير اثم الفقر من كل جانب
تنازعني رغب ورهب كلاهما	قوي ، وأعياني اطلاع المغايب
فقدمت رجلاً رغبة في رغبة	وأخرت رجلاً رهبة للمعاطب

(١) سبق أن قلنا : إن الصور والظلال والايقاع ليست قيا تعبيرية بحتة .

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

ولا جدال في أن تصوير موقفه الشعوري هنا رائع ودقيق. وأنه حافل بالصور والظلال الخيالية والشعورية ، وجزئيات التجربة والانفعال المتتابعة تفي بشروطنا التي أسلفناها في « طريقة تناول الموضوع والسير فيه » : احاسيسه المتناقضة بين الرغبة الشديدة في الاثراء والخوف الشديد من السفر . حرصه وجبنه . اشتهاؤه . وانتهاؤه . وقفته يلحظ جناب الرزق لحظ المراقب . تنازع الرغبة والرهب اياه . ولفظ « تنازعي » وصورته الخيالية مجذوبا من هنا ومن هناك ، مشدودا من اليمين والشمال . وصورته الفريدة يقدم رجلا رغبة ويؤخر رجلا رهبة . ولفظه « رغبة » وما فيها من انسياب يعمقها في النفس - ضع بدلها مرغوبة يتغير الجو - الى آخر هذه القيم الشعورية والتعبيرية .

ولكن هذا كله - على قيمة الفنية - ينتهي بنا الى حالة ذاتية للشاعر في محيط لحظة واحدة الى ان يقول :

أخاف على نفسي وأرجو مفازها وأستار غيب الله دون العواقب
ألا من يريني غايي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب ؟

الى ان يقول هذا فينسرب بنا وراء اللحظة الموقوتة الى مجال آخر فسيح ، مجال كوني كبير . هنا ليس ابن الرومي الشخص الفرد هو الذي نرغب نفسه وخواطره في لحظة من لحظات الزمان ، ولكنه ابن الرومي « الانسان » امام الأقدار الخالدة . هنا المعرفة الانسانية المحدودة أمام الغيب الكوني المجهول . هنا يصلنا ابن الرومي بالكون الكبير من خلال موقفه الفردي الخاص . فيذكرنا بالخيال في هذا المجال - على اختلاف في التصوير والاحساس - وليس المهم أن يقول لنا : ان المعرفة الانسانية قاصرة أمام الغيب الكوني المجهول . فهذا كلام ذهني يقال ، وقد يكون أرخص شيء في عالم الشعر . ولكن المهم أنه يقول لنا هذا من خلال تجربة انسانية حية ، وجزئية عابرة في لحظة . كالذي يفتح لنا ونحن داخل الجدران كوة صغيرة ننظر منها الى السماء والفضاء . وهنا يرتفع ابن الرومي الى طبقة « طاغور » وأمثاله ، لولا أننا هناك على اتصال دائم بالكون الكبير في كل لحظة أو في غالب اللحظات ، وهنا نتصل بالكون الكبير لحظات بعد لحظات .

ثم نخلص أخيراً الى ضرب من الشعر جاء الى فصل الشعر خطأ ، ولم يذهب الى فصل النثر ، لسوء التقسيم والتبويب ! ذلك هو شعر الفكرة المجرد من الصور والظلال . وبعضه الجيد له قيمته الفكرية والانسانية ، ولا تملك أن تلقي به الى البحر ، لان القاءه خسارة على الفكر البشرى . ولكنك لا تجد له من الحرارة ولا الايقاع ، ولا تلمح فيه من الصور والظلال ما يحرك مشاعرك ويهز وجدانك . وهذا مكانه فصل النثر لينفع هناك ويفيد ، ويوسع من آفاق الفكر في الحياة .

كثير من شعر المتنبي والمعري من هذا الطراز .

يقول المتنبي :

انما تنجح المقالة في المرء اذا صادفت هوى في الفؤاد

ويقول :

جمع الزمان فلا لذيد خالص مما يشوب ولا سرور كامل

ويقول :

شر البلاد بلاد لا صديق بها وشر ما يكسب الانسان ما يصم

وفي البيت الأول دراسة نفسية ، ونفاذ الى علة السلوك . وفي البيت الثاني ثمرة تجربة ونتيجة ملاحظة . وفي البيت الثالث موعظة تقوم في الشطر الأول على أساس شعوري ، وفي الشطر الثاني على أساس خاقي . . ولكن أين هذا كله من ديوان الشعر ؟ ان الذهن وحده هو الذي يتلقى هذه الدراسات والملاحظات والتوجيهات ، بلا انفعال شعوري ، لانها مجردة من الحرارة الشعورية ، ومن القيم التعبيرية كذلك . فكانها هناك في فصل النثر بلا جدال !

وايست المسألة أنها حكمة . فالحكمة قد تجيء ثمرة انفعال شعوري ، فتصدر حرارة دافقة غنية بالصور والظلال ، فتودع ديوان الشعر في درجتها بلا معارضة ، وذلك كقول المتنبي نفسه :

ذل من يغبط الدليل بعيش رب عيش أخف منه الحمام

وقوله :

كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانياً

وقوله :

لمن تطلب الدنيا اذا لم ترد بها سرور محب أو اساءة مجرم
فهنا حكمة نعم . ولكنها حارة . تلمع فيها الانفعال العاطفي ، تلمحه في البيت الاول في
ذلك التقرير الالذع الذي يشبه الدعاء . « ذل من يغبط الذليل بعيش » وتلمحه في البيت
الثاني في ذلك الأسى المرير الهادئ ، الذي يمثله كذلك ايقاع البيت واطراده وامتداده .
وتلمحه في البيت الثالث في ذلك السؤال الاستنكاري الذي يشبه التقرير والاعتراض .
فليست الحكمة بخارجة عن ديوان الشعر . ولكن المهم هو نوعها ولونها ومبعثها وحرارتها .
ويقول المعري :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهدني أن أظن وأحدس
ويقول :

سأتموني فأعيتني اجابتيكم من ادعى أنه دار فقد كذبا
ويقول :

والناس في فيه بلا أمر والله يفصل عنده الأمر
وذلك كلام كله صادق وواقع . ولكن أين هو من الشعر ؟ إن تجربة الغيب المجهول قد
عاناها الخيام فأخرج لنا شعراً بديعاً . لأنه عاناها بقلبه لا بذهنه ، ووقف أمامها انساناً يشعر
لا عقلاً يتفكر ، ولا ننسى ما للتعبير الجامد الجاف هنا من اثر في جفاف الشعور .
فاذا نحن سرنا مع المعري نفسه الى قوله :

صاح هذي قبورنا تملأ الرحب فأين القبور من عهد عاد ؟
خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الاجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تراحم الاضداد

فاننا نقف خشعاً امام شعور انساني عميق ، وأمام تعبير تصويري موح ، يزحم المشهد
بالصور والظلال ، ويهمس فيه بالوجدانات والأحاسيس ، ويرتفع الى الطراز الاول من الشعر
الانساني بكل قيمه الشعورية والتعبيرية . ولا يفوتني ان أنبه خاصة الى الايقاع الموسيقي في
كل بيت . ومع ان الابيات كلها من وزن واحد الا أنها تختلف ايقاعاً ، لأن الوزن وحده
لا يحدد لون الايقاع . فالوزن يؤلف الموسيقى الخارجية المحسوسة ، وهناك موسيقى داخلية ،

فاشئة من طبيعة توالي الحروف ومخارجها ، لا من حركة هذه الحروف التي يتم بها الوزن العروضي .

في البيت الاول رنة اعلان وإشارة الى مجال فسيح .

« صاح هذي قبورنا تملأ الرحب » .

ولعل لهذه المدات الثلاث المتوالية في « صاح » « هذي » « قبورنا » دخلاً في ذلك الايقاع الموسيقي الخاص .

فاذا وصلنا الى البيت الثاني أحسنا ايقاعه أشبه بوقع القدم المتوجسة الحذرة تخطو في حذر وخشية :

خفف الوطاء ماأظن أديم الا رض الا من هذه الاجساد

ويختلف الايقاع في البيت الثالث فتطلق هذه الخطوات الحذرة ، وينطلق الايقاع ، ويتناسب ذلك مع ضحك القبر وسخريته بتزاحم الاضداد !

ومن هذه الموازنة تتبين الفوارق بين شعر الفكرة الباردة ، وشعر العاطفة الحارة ، ويتبين مكان هذا الطراز وذلك في سجل الآداب . وعليها يقاس كثير من الشعر المعاصر الذي يعم في الفكرة المجردة أحياناً ، حتى يبدو عارياً من اللحم والدم ، عاطلاً من الحرارة والحياة . وفي ديوان الزهاوي وشكري والعقاد - على ما لهم من شعر أحياناً - كثير من ذلك الطراز ، اولى به ان ينقل الى كتبهم النظرية في البحوث والتعليقات .

* * *

ولا بد قبل ان نختم فصل الشعر ان نقول فيه كلمة مستقلة عن « اللفظ » . ففي الشعر خاصة يشغل اللفظ مكاناً ممتازاً يستحق هذه الكلمة المستقلة زيادة الى ما سبق في فصول الكتاب. لقد آن ان نرد الى اللفظ اعتباره . لا على طريقة الجاحظ الذي كان يرى ان « المعاني ملقاة على قارعة الطريق » وأن المزية كلها للمعبرة ، حيث يتابعه أبو هلال فيرى ان « ليس الشأن في اراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والمجمعي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه . . . مع صحة السبك والتركيب ، والخلو من أود النظم » ولا على طريقة « المدرسة التعبيرية » التي كان يمثلها في العصر الحديث : المنفلوطي وشوقي حيث يمكن

وراء التزويق في العبارة كثير من التزوير في الشعور - على النحو الذي ضربنا له مثلاً قصيدة شوقي في قصر أنس الوجود . . لا زبد ان زد الى اللفظ اعتباره على اساس انه كل شيء ، فقد بينا بما فيه الكفاية ان القيم الشعورية لها مكانها الاصيل في تقويم العمل الادبي ، وان كانت لا تبدو منفصلة عن القيم التعبيرية .

انما زبد ان زد الى اللفظ اعتباره على طريقة اخرى ، وعلى أساس آخر . ان اللفظ كما قلنا مراراً هو وسيلتنا الوحيدة الى ادراك القيم الشعورية في العمل الادبي ، وهو الاداة الوحيدة المهيأة للأديب لينقل اليها خلالها تجاربه الشعورية . وهو لا يؤدي هاتين المهمتين الا حين يقع التطابق بينه وبين الحالة الشعورية التي يصورها ، وعندئذ فقط يستنفد على قدر الامكان - تلك الطاقة الشعورية ويوحىها الى نفوس الآخرين .

والشعر لأنه تعبير عن الحالات الفائقة في الحياة ، يحتاج أكثر من كل فن آخر من الفنون الادبية الى شدة التطابق والتناسق بين التعبير والحالة الشعورية التي يعبر عنها . وقد أسلفنا ان اللفظ يعبر عن الحالات الشعورية بمدة دلالات كامنة فيه . وهي دلالاته اللغوية ودلالاته الايقاعية ودلالاته التصويرية . ونقص أي من هذه الدلالات الثلاثة في الشعر يؤثر في مدى تعبيره عن التجربة الشعورية الفائقة التي يتصدى لتصويرها ، ويغض من قوة الايحاء الى نفوس الآخرين .

وأياً كانت القيم الشعورية ، فان تقصير اللفظ في تصويرها يحجب جزءاً من قيمتها ، ويمنع الايحاء . ويؤثر بالتالي في حكمنا على النص الادبي وعلى صاحبه كذلك . من هنا كان لللفظ قيمته وبخاصة في الشعر الذي هو صورة من اللحظات الفائقة في الحياة الشعورية .

ولم يخطئ بعض النقاد العرب كثيراً وهم يقولون : « المتنبى والممرى حكيان والشاعر البحتري » أو وهم يضيّقون بأبي تمام وتعقيداته اللفظية والمعنوية .

ولسنا نتابعهم على طول الخط فقد كانوا يفهمون من اللفظ غير مانفهم ، ويريدون وظيفته على غير ما نريد ، ولكننا نقول : ان ايقاع البحتري وصوره وظلاله المشعة هي نموذج بارع في الشعر العربي للأداء الشعري الموحى . ولو كان البحتري في طبيعته الشعرية أكبر مما كان ، أي لو كان من طراز المتنبى او ابن الرومي لكان مكانه أضخم وأعلى . وهذا ابن الرومي -

على موهبته الفنية الفريدة في الشعر العربي - يعوقه تعبيره النثري المفصل الممل في أحيان كثيرة عن بلوغ المنزلة الفنية التي تستحقها طبيعة شعوره، وحين يوفق في التعبير على نحو أبياته في ربيع الصبا، وأبياته في كراهة الأسفار يبلغ قمة رفيعة بالقياس إلى الشعر العربي كله .

والمتنبى حين يخلص من برودة التأمل الفكري، ثم يخلص من تعقيد التعبير اللفظي يصل إلى قمة فنية شاذة بالقياس إلى الشعر العربي كله كذلك . وحين تخلص لأبي تمام أبيات تقرب من هذا الطراز يرتفع ويصبح شيئاً آخر . وبالمثل نجد للمعري في أحيان قليلة أبياتاً من الشعر الخالص الطليق التعبير .

وليس المقصود هو رونق اللفظ أو جزالته، ولا قوة الإيقاع أو حلاوته . إنما المقصود هو التناسق بين طبيعة التجربة الشعورية، وطبيعة الأشماع الإيقاعي والتصويري للفظ، بحيث يتسق الجو الشعوري والجو التعبيري على نحو ما مثلنا بأبيات ابن الرومي في ربيع الصبا، وأبيات المعري في قصيدة الرثاء الدالية، والمقام هنا يتسع لاستعراض بعض الأمثلة زيادة على كل ما قدمنا .

يقول البحري في عيد النيروز في الربيع :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا	من الحسن حتى كاد أن يتكلمها
وقد نبه النيروز في غسق الدجى	أوائل ورد كن بالأمس نوّما
يفتقها برد الندى فكأنه	يبث حديثاً كان قبل مكمّا
فمن شجر رد الربيع لباسه	عليه كما نشرت وشياً منمّا
ورق نسيم الربيع حتى حسبته	يجيء بأنفاس الأحبة نغمّا

وقد تحدثنا عن إحياء البيت الأول وإيقاعه فيما مضى . فلتتابع الحديث :

إن قيمة التعبير هنا أنه بإيقاعه وبالصور والظلال التي تشمها الألفاظ والعبارات ينشر جو الربيع - كما هو في نفس الشاعر - فالجو كله جو يقظة بادئة وتعبير عن مكنون في الضمير . فالربيع « كاد أن يتكلمها » والنيروز « نبّه » في « غسق الدجى » « أوائل ورد كن بالأمس نوّما » وبرد الندى « يفتقها » وكأنه « يبث » حديثاً « كان قبل مكمّا » والربيع يرد على الشجر لباسه كما نشرت « وشياً منمّا » والوشى المنمنم أشبه شيء بالهمس في أذن الورد للتنبيه و « نسيم » الربيع « رق » حتى يحسبه يجيء بأنفاس الأحبة « نغمّا » .

كل ظل للفظ ، وكل ايقاع ، هو ظل اليقظة البادئة وايقاع الحركة المتفتحة . وعلى الساحة هنا شخصيات كلها مشرق وديع لطيف أنيس : الربيع يكاد ان يتكلم وهو ينبهه أوائل الورد النوم في غسق الدجى . والشاعر يقول : « كن نوما » لا « كانت نائمة » ، لأن نون النسوة والجميع يوحى بأنهن عرائس ومشي يبهن الحبيب الزائر في غسق الدجى . ويستمر الجو فترى برد الندى يفتق الغلائل عن هؤلاء العرائس ، ويبدشن حديث الهوى الناعم وكان قبل مكلما . والربيع يرد اللباس على عرائسه وكأنما ينشر أردية منمنمة موشاة ، والنسيم يرق حتى لكأنه نفاس الأجابة . والأجابة الناعمين الهائئين .

ذلك جو . وتلك ألفاظ . فلننظر الى جو آخر وألفاظ أخرى للبحثري أيضاً في ديوان كسرى :

يُتظَنَّى من الكتابة إذ يبـ دو لعيني مصبَّح أو ممسِّي
مزعجاً بالفراق عن أنس ألفـ عزّ أو مرهقاً بتطليق عرس
فهو يبدي تجلداً وعليه كلـ كل من كلا كل الدهر مرسى

فهو جو كئيب مختنق الانفاس . وهنا ظلال الالفاظ وايقاعها تشارك في خلق هذا الجو الكئيب المختنق الانفاس ، لا بمعناها اللغوي فحسب ، بل بظلمها وجرسها : « يتظنى » ، « مزعجاً بالفراق » ، « مرهقاً بتطليق عرس » ، « كلـ كل من كلا كل الدهر مرسى » .

إن السياق هنا يطلق من هذه الالفاظ شخصتها وذكراتها وصورها الخيالية وظلالها ، فتنتشر في الجو أسمى عميقاً ، وتكتم الأنفاس فيه وتثقلها . والألفاظ المفردة بغض النظر عن معناها الكامل في السياق ظلال مفردة تستمدّها بما « وراء الشعور » من الذكريات والصور التي صاحبها في تاريخها الشخصي والانساني على الزمن الطويل ، ثم لها كذلك ظلالها وهي في نسق كامل . والظلال الأولى ينكرها رجل نافذ مثل « عبد القاهر » ، لأنه لا يرى دلالة اللفظ الا في نظم معين . وهذه مغالاة منه . فللفظ ظله الخاص وجرسه الموحى في كثير من الاحيان .

وطبيعي أن الجمال الفني في هذه الايات لا تستقل به في ظلال الالفاظ المفردة ولا ايقاعها ، إنما يدل عليه هذا وتدل عليه القيم التعبيرية الاخرى المكتملة في النسق ، فصياغة « مزعجاً » ، « ومرهقاً » ، المفعول تصور جو الاكرام الذي كان يتوارى لو صيغ هذان الاسمان للفاعل و

ثم يضاف الى هذا كله طبيعة الاحساس بهذا الايوان كأنه حي مكروب ، يعاطفه الشاعر في كربيته ، ويحس بنفسه تجاوب « نفسه » لفرط ما بها من شعور مرهف مهتاج . .

ويقول ابن الرومي أبياته التي حملناها فيما مضى عن « ربيع الصبا » فتري كل لفظ في مكانه وجوه يوحى بإيقاعه كما يوحى بظله . فارجع إليها هناك لحظة ثم تعال نسמעه يقول في « نرجسة » .

يا حبذا النرجس ريحانة لائف مغبوق ومصبوح
كأنه من طيب أرواحه ركب من رَوْح ومن روح

فندمج هنا تنافراً بين روح النرجس وروح هذا الايقاع وظلال هذه الالفاظ . خضع صورة النرجسة التي تشير بعينها الناعسة ولا تنطق ، وتلمح ولا تصرح - بخلاف طريقة الورد مثلاً في التعبير ! - ضع هذا بجوار « لائف مغبوق ومصبوح » بذلك الجرس الغليظ الجاف في وزن البيت كله وفي لفظ « مغبوق » ولفظ « مصبوح » ومعها « أنف » ! ثم ضع بجوارها كذلك « ركب » الذي يوحى اليك بأغلظ الاجسام وأجفها ، وقد اختنقت معه « روح وروح » لان في التركيب خشونة وعنفاً لا يتسق ظلها مع ظل الروح والروح ، ولا مع ظل النرجس والريحان !

إن للالفاظ أرواحاً ، ووظيفة التعبير الجيد أن يطلق هذه الارواح في جوهها الملائم لطبيعتها ، فتستطيع الايحاء الكامل والتعبير المثير .

ويقول أبو تمام :

إن ريب الزمان 'يحسين' أن يهدي الرزايا الى ذوي الاحساب
فلهذا يحف بعبد اخضرار قبل روض الوهاد روض الروابي

فتري هنا ألفاظاً عارية من الظلال والايقاع ، مجردة من الرمز والايحاء ، ونجد بخاصة كلمة « فلهذا » وهي تنقلنا الى وضع الذهن الاجرد ، الى منطق التلميل والقياس الظاهري ، ونخرج بها من جو الشعر كله الى جو مجرد من الظلال والشيآت .

ويقول عن مشاهد الربيع :

من كل زاهرة ترقق بالندى فكأنها عين اليك تحدر
تبدو ويحجبها الجحيم كأنها عذراء تبدو تارة وتخفّر

حتى غدت وهداتها ونجادهما فثنتين في حبل الربيع تبخر

والتعبير هنا أجود وأنسب ، وأدل على جو الربيع البهيج وحيويته ، ولكن أين هي من أبيات البحري ، ومن طلائعها التي تطلق بشاشة الربيع ؟ وأين هي من أبيات ابن الرومي عن ربيع الصبا ؟ ولعل للايقاع الموسيقي هنا في الأبيات دخلا في جمود المشهد في الحس عن الانطلاق الكامل ، . اقرأ « فكأنها عين اليك تحدر » هذا التشديد في « كأنها » وفي « تحدر » يوحى بالتشدد والتوقف في جريان الايقاع وفي ظل الصورة . فالببت يبدأ طليقا خفيفا « من كل زهرة ترقق بالندى » وينتهي متوقفا غليظا بالشرط الثاني والفرق بين ايقاعها وظليها هو الفرق بين انسياب « ترقق » وتقبض « تحدر » ، وكذلك تبدو هذه الظاهرة : ظاهرة الانسياب والتقبض ، في شطري البيت الثاني : « تبدو ويحجبها الجحيم كأنها » و « عذراء تبدو تارة وتختفّر » فتخفى هذه منقضية متكئة ! في جو الربيع الطليق البهيج . وليست المسألة مسألة صياغة لفظ أو ألفاظ ، إنما هو الشعور التلقائي الغامض الذي توحى به الى النفس - بلا انتباه - تلك الايقاعات والايقاع الموسيقي ينساب الى النفس ويغمرها بشعور خاص قبل أن يتنبه الوعي الى معنى الألفاظ والسياق .

ويقول المتنبي :

وللواحد المكروب من زفراته سكوت عزاء أو سكوت لغوب

فإذا كل لفظ وكل ايقاع في البيت يصور الجو المكروب العظيم الذي يريد تصويره.. « الواحد المكروب » « زفراته » « لغوب » « سكوت » ولكل من هذه الالفاظ صورة خيالية وظلال نفسية بلقيها بذاته بمجرد نطقه ؛ ثم تجتمع هذه الصور والظلال كلها وتتضح في السياق وتتناسق ولو قال « آهاته » مثلا بدل « زفراته » لما تم الاتساق بينها وبين « المكروب » فالمكروب يزفر ، ولا يتأوه . ولو قال تعب بدل لغوب لنقص الظل لان المكروب الكاظم يعاني اللغوب . والتعب أخف وقعا وجرسا وظلا . ثم اقرأ الشرط الثاني « سكوت عزاء أو سكوت لغوب » تجدك تقف حتما بعد « سكوت عزاء » تقف ولو كنت واصلا للكلام . تقف في التنفس ، فكأنما هي زفرة تتبعها زفرة أخرى في « أو سكوت لغوب » وبذلك يجتمع الظل والايقاع ليصورا جو الكرب واللغوب والزفرات .

وهذا التوفيق يخون المتنبي حينما يستيقظ ويتحدث بذهنه ، ولا يستمد مما وراء الوعي عباراته وشعوراته ، فاسمعه يقول :

يعطيك مبتدراً فان أعجلته أعطاك معتذراً كمن قد أجرما
ويرى التعظم أن يرى متواضعاً ويرى التعاضم أن يرى متعظماً
نصر الفعل على المقال كأنما خال السؤال على النوال محرماً

تجد التعبير الثرى البارد المعقد ، الذي لا تشع فيه صورة ولا ظل من لفظ أو عبارة ،
ولا يسلك إيقاعه أبداً طريقه الى الجس ، وليست المسألة هنا أن المعنى ذهني سلك طريقه
الذهن في التعبير فحسب ، ولكن يضاف إليها ان العبارة ذاتها باردة معقدة . ولعل هنا
تناسقاً بين طريقة التعبير والعبارة ، ولكنه تناسق يخرج بها جميعاً من منطقة الشعر
على العموم !

* * *

لقد آن أن نرد للفظ اعتباره على هذا الاساس . لان الاغراق في تصغير قيمته مفسد
لفن الادب كالاغراق في تضخيم هذه القيمة . ولان فهم وظيفة اللفظ في العمل الادبي فهماً
كاملاً كفيل بأن يربط بين دلالاته المعنوية والتصويرية والايقاعية وبين الجو الشعوري المراد
تصويره ، ويلفت النظر الى المواضع الدقيقة الحساسة في تذوق الادب والاستمتاع به .
والشعر هو أولى فنون الادب بأن يعرف للفظ قيمته على هذا الاساس .

القصة والأقصوصة

اذا كان الشعر تعبيراً عن اللحظات الخاصة في الحياة ، فالقصة هي التعبير عن الحياة .
الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ، ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية .
بفارق واحد : هو أن الحياة لا تبدأ من نقطة معينة ، ولا تنتهي الى نقطة معينة ، ولا يمكن
فرز لحظة منها لتبتدىء فيها حادثة ما بكل ملابساتها عن اللحظة التي قبلها ، ولا تقف هي عند
لحظة ما لتضع خاتمة لهذه الحادثة بكل ملابساتها . أما القصة فتبدأ وتنتهي في حدود زمنية
معينة ، وتتناول حادثة أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود .

والحياة تتداخل فيها الأسباب والمسببات ، وتتوالى فيها الحوادث والاحداث منذ الأزل
الى الابد لغاية غير معلومة للانسان ، غاية بعيدة في مجاهيل الابد . وكل حادثة هي جزء من
حادثة أخرى أكبر منها ، وكل غاية هي وسيلة لغاية أشمل . فتتبع سياقها - كما هي - لا ينتهي

الى غاية معينة نبصرها في جيل أو عدة أجيال . ولكن القصة اختيار وتنسيق ، اختيار لحادثة أو عدة حوادث ، تبدأ وتنتهي في زمن محدود وتصور غاية معينة ، وتساق جزئياتها سياقة معينة لتؤدي الى تصوير هذه الغاية . فليست مجرد تسجيل لخط سير الزمن والحوادث بلا بدء ولا انتهاء ، ولا لتسجيل خواطر وانفعالات بلا ترتيب ولا تنسيق .

هي أشبه شيء بالصورة الشمسية تلتقط لحظة خاصة من سلسلة اللحظات الزمنية والحسية والشعورية للإنسان أو للأشياء ، وتفرزها عن سائر اللحظات الدائبة السير والتحول . كذلك تصنع القصة وهي تصور فترة من الحياة بأحداثها ووقائعها ذات بدء ونهاية ، ثم تزيد فتنسق جزئيات هذه الفترة بحيث تكون لها خاتمة ، كأنما تقف الحياة عندها لحظة — وهي لا تقف أبداً — قبل أن تتابع السير الى أجلها المرسوم . وهذا التنسيق هو العمل الفني فيها ، وهو الذي يختلف فيه قصاص عن قصاص ، وتعدد فيه النماذج .

وإنه ليستوى أن يتناول في هذا التنسيق فترة واقعة بالفعل ، وحوادث تمت على هذه الأرض ، وأشخاصاً عاشوا هذه الحياة ، أو أن يتناول فترة ولدت في الخيال ، وحوادث تمت في النفس ، وأشخاصاً عاشوا في الضمير . فالهم هو طريقة التنسيق : بالحذف هنا والاضافة هناك ، وبالتقديم والتأخير في الجزئيات ، وبقيادة سير الحوادث والخوارج ، لتؤدي الى تصوير خاص لهذه الفترة ، يفرزها من شريط الزمن الذي لا يقف ، ويضع لها طابعاً موسوماً بنظرة صاحبها الى الحياة .

والحرية التي تتمتع بها القصة في أن تطول كما تشاء وتوسع جوانبها وأطرافها كما تشاء ، تهيم لها أن تتناول موضوعها من أول نقطة ، وأن تلم بجميع ملابساته وجزئياته ، وألا تقتصر على عدد معين من الشخصيات والأحداث ، وألا تقف دون حادثة خارجية أو خالصة داخلية . وهذا ما يؤهل القصة لأن تتولى التعبير الكامل عن التجربة الشعورية التي تختارها ، أي كانت طبيعتها ولونها ، ومجالها في الزمن أو في الشعور .

هذه الحرية ليست متاحة الأقصوصة مثلاً . فهي مقيدة بأن تتبع خط سير واحد حول حادثة بارزة ، أو حالة شعورية معينة ، أو شخصية خاصة ، ولا تتوسع لتتناول جميع ملابساتها وجزئياتها ، وما يتصل بها من حالات وأسباب في محيط الحياة العام . وليست متاحة للتمثيلية . وهي مقيدة بزمن التمثيل وقيود المسرح وطاقة الممثلين . وليست متاحة للملحمة . وهي

مقيدة بتصوير الشخصيات والاحداث الخارقة لأنها شعر ، والشعر - كما قلنا - لا تتم جودته الا في جو خاص ، ولأنها بطبيعتها لا تصلح للحياة العادية التي تتبع خط الزمن المناسب .

وبين الشعر الجيد والقصة الجيدة تشابه في تتبع جزئيات التجربة الشمورية وتصوير الخواطر والانفعالات المصاحبة لها خطوة خطوة ، ليشترك الآخرون صاحبها انفعالاته وجوه الشموري العام . ولكن مجال القصة في هذا أفسح وأشمل ، لأنها تملك تصوير جميع اللحظات والحالات ، في حين يقتصر الشعر على الحالات الخاصة والمشاعر الفائقة ، ولا يهتمه تتبع الاسباب والملابسات ، وليس من طبيعته التشعب والاستطراد .

لهذا تملك القصة أن تنوب عن الشعر في بعض المواقف - الى حد ما - فترتفع الى مستوى يقرب من مستواه . ولكن بقدر ما تؤدي واجب اللحظة المميّنة الصغيرة في السياق ، فالحالات التي تقتضي الشعر نوبات عابرة لا تدوم ؛ فاذا تجاوزها سياق القصة وجب أن تعود الى طبيعة الحياة العادية ، فتحدث باللغة العادية وبالايقاع العادي المناسب لسياق الحياة المعتادة.

* * *

والقصة ليست هي مجرد الحوادث او الشخصيات . انما هي - قبل ذلك - الأسلوب الفني ، او طريقة العرض التي ترتب الحوادث في مواضعها . وتحرك الشخصيات في مجالها ، بحيث يشعر القارئ أن هذه حياة حقيقية تجري ، وحوادث حقيقية تقع ، وشخصيات حقيقية تعيش . وهذا يتضمن :

أولاً : ترتيب الحوادث بحيث تجري كما لو كانت تجري في الحياة بلا تعمل او افتعال . وهذا وهم بطبيعة الحال ، فالحوادث في الحياة لا تقف عند حد لتؤدي الى غاية محدودة ، بينما هي في القصة تساق على وضع خاص لابرار غاية معينة في زمن معين . ولكن براعة القصص هي التي تجري الحوادث في هذا السياق المعين بلا تعمل ولا افتعال ، وكأنما الحياة قد سارت بطبيعتها فيه سيرها الطبيعي المعتاد . ولكل قصاص طريقته وأسلوبه الذاتيان . ولكن هذا هو الشرط العام .

ثانياً : صحه رسم الشخصيات بحيث تتضح سماتها وملاحظها ، وكلما وضحت السمات والملامح كاملة من الخارج والداخل كان ذلك أكمل . ولكل قصاص طريقته في رسم الشخصيات . فبعضهم يستعين على رسمها بوصف الملامح الخارجية او الداخلية او هما معاً . وبعضهم يدع

الحركات والحوادث ترسمها . وبعضهم يستخدم هذه الطريقة وتلك . وبين ذلك كله طرائق شتى تتبع مزاج كل قصاص وميوله وثقافته .

وليس المهم هو نوع الحادثة وضخامتها ، ولا لون الشخصية وعظمتها ، فالحياة تجري بالجميع . انما المهم هو الطريقة : طريقه تنال الموضوع والسير فيه بحيث تؤدي الى رسم صورة معينة للحياة ، وكأنها تجري في طريقها الطبيعي . وطريقة رسم الشخصيات وتلوينها ، بحيث تكشف لنا عن أكبر قدر من خصائصها ، وتعيش في أوسع مجال تظهر فيه طاقاتها . ثم التعبير عن ذلك بعبارات وألفاظ تتناسق مع الجو والسياق والشخصيات .

ويستوي أن يتخذ القصاص مادة قصته من الحوادث الضخمة ذات البريق والضيغيج ، والشخصيات العظيمة ذات السمات والبروز . أو أن يتخذها من الحوادث الصغيرة العادية . والشخصيات المكرورة المغمورة . أو يتخذها من هذه وتلك ومن هؤلاء وهؤلاء . مادام يجري الحياة في مجراها الطبيعي ، ويحرك شخصوه وحوادثه كما يتحرك أمثالهم في الحياة ، ولا يشعروا أنه واقف خلف ستار «خيال الظل» يحرك دمي صغيرة أو كبيرة ، كما يشاء هو ، لا كما تشاء طبائع الاشياء ! ولقد نرى شخصيات أسطورية تعيش فنراها طبيعية حية ، ونرى شخصيات «واقعية» فنحس بالتزوير في وجودها . وهذا وذلك راجع الى طريقة العرض وصدق التصوير أو زيفه للحياة والأحياء .

وهناك طرق شتى للعرض . فبعض القصاصين يوقظنا بعنف منذ اللحظة الاولى لأنه يبدأ قصته بانفعال حار ، أو حركة عنيفة ، أو مشهد صاخب . وبعضهم يبدأ حديثه هوناً وبأشياء عادية جداً ، ولا يكاد يشعروا بأن هناك شيئاً ذا بال وقع أو سيقع . وشيئاً فشيئاً — أ يزحم احساسنا بالمشاعر ، ويملأ خيالنا بالصور ، ويطبع في حسنا الموقف كله كأننا عشناه .

كما أن بعض القصاص يضع للحوادث والشخصيات إطاراً من مناظر الطبيعة والمشاهد المصنوعة كأننا في المسرح ، ويصل بعضهم في هذا الى حد أن يجعلنا نشعر بأن هذه المناظر والمشاهد هي بعض الشخصيات العاملة في جو القصة ، لأنها لا تنفصل عن شخصياتها وحوادثها ومجراها . وهذا هو الابداع الفني . وبعضهم يجعلها مجرد إطار ، وكثيراً ما يخفق هؤلاء في إشعارنا بأهمية هذه المناظر والمشاهد فيبقى وصفها حشو لا يتسق مع القصة ولا يعبر عن شيء فيها .

وهناك من مجرد الجو من المناظر والمشاهد ، ويلتفت الى الحادثة أو الشخصية وحدهما

كما لو كانا يقمان في محيط مجرد من الزمان والمكان والأشياء ! ويحتاج هؤلاء الى قوة بارعة لغمر القارئ في جو القصة ، وإغراقه في لجتها ، فلا يقنعه الى المحيط الخارجي ، ولا يخرج من سحر الشخصية او أسر السياق .

* * *

بقى عنصر آخر له وزن في القصة . هو القيمة الشعورية . فقد كان حديثنا الى هذه اللحظة عن القيم التعبيرية : عن الأسلوب الفني في العرض ، وعن طريقة التعبير . وقد حرصنا على أن نبين أن الموضوع ذاته لا يؤثر في الوزن الفني للقصة . فكل موضوع صالح ، انما طريقة عرضه هي التي تعين قيمته الفنية .

ولكن هناك الآفاق الشعورية التي يرتفع اليها الموضوع ، والتي تصور في ظلها الحوادث والشخصيات . هناك نوع الاحساس بالحياة : حوادثها وأشخاصها ، مصائرهما وغاياتها . هناك الزاوية التي يطل منها القصص على هذا العالم ، والأشعة التي يراه على ضوءها . هناك المدى الذي يتعمقه القصص في النفس الانسانية وفي الحياة من حولها ، وفي الكون وما فيه ومن فيه . . . ومن هنا تختلف الآفاق التي يبلغها القصص .

ولا شك أن للقيم التعبيرية — طريقة العرض وطريقة التعبير — قيمتها في تحديد قيمة القصة ، ولكنها وحدها لا تستقل بالتقويم ، ولا بد من النظر الى هذه الآفاق الشعورية ومدى مطابقة القيم التعبيرية لها .

بعض القصص يصور لنا الحوادث والشخصيات بغاية الدقة والبراعة من الناحية القصصية، ولكنه لا يتجاوز بنا محيط هذه الحوادث والشخصيات المحدودة ، ولا يحيط الفترة الزمنية التي تجري فيها الحوادث . من هؤلاء أندريه جيد في « الباب الضيق » والسيمفونية الريفية ، — على رغم ما فيها من شذى روحي — وأوسكار ويلد في « صورة دوريان جراي » وشبح كنترفيل ، وبرناردشو في « جان دارك وتابع الشيطان » . وبعضهم يقفنا — بمد الحوادث — وجهاً لوجه أمام الحياة كلها : سننها الخالدة ، وأوضاعها الكونية ، وأقذارها الشاملة . وهذا البعض لا يتحدثنا عن هذه الشؤون حديثاً مباشراً ، انما يدعنا نقرب من خلال الشخصيات المعينة الى الانسانية الخالدة — كما ترسم في بصيرته — فتلك الحادثة جزء وكل، وهذه الشخصية فرد ونموذج . ويباغ بمضهم في الابداع الى الحد الذي تصبح نماذج البشرية أبقى وأحيى من المخلوقات الانسانية، وتصبح أحداثه ووقائمه سمة على الكون والدمر

أوضح من الحوادث التاريخية . ومن هؤلاء تولستوي في « البعث » وتوماس هاردي في « تس » و « جود المغمور » ودستوفسكي في « المقامر » وأرزيباشيف في « ابن الطبيعة » ... الخ .

هذا المستوى أرفع وأضخم من المستوى الأول بلا جدال .

وهذا البيان يفيدنا في تحديد مانعنيه بأن القصة هي الحياة . فليس الواقع المحدود الصغير هو مجال القصة وحده . إنما هو الواقع الأبدي - كما يبدو من خلال الواقع الوقتي . وهو النماذج الانسانية - كما تبدو من خلال الشخصيات الفردية - وهذه آفاق القصص الكبير ، كما هي آفاق الشاعر الكبير سواء بسواء . والقصص في هذا الوضع شاعر . والقصة لون من الشعر ، من ناحية القيم الشعورية .

تقرأ « البعث » أو « تس » أو « جود المغمور » أو « المقامر » . أو « ابن الطبيعة » فتجد نفسك أمام شخصيات وأحداث . حتى إذا انتهيت وجدت نفسك أمام ناس وأقذار . فتتسنى الأشخاص والحوادث في النهاية ، لتذكر الضعف الانساني ازاء القوى الكونية والفرائز والشهوات والنزعات ، دون أن يقول لك القصص شيئاً من هذا أو يصوغه صياغة فلسفية . ولكنها الحوادث والوقائع تقسرك قسراً على هذا الاتجاه الكوني العام . وذلك أفسح من آفاق القصة المحدودة بمحدود الزمان والمكان .

ومن هذا النوع في القصة العربية الحديثه - مع فارق في المستوى والمحيط - نجد « خان الخليلي » لنجيب محفوظ الشاب . وإنه ليسرني أن ألمح هذا الشبه العام في اتجاه الآفاق أيضاً . كانت المسافة بين طبيعة وآماد الآفاق ، فهذه السمة سمة كبار القصص ، والقصة وليدة في الأدب العربي . فحسبها أن تبلغ الآن مابلغته في فن هذا الشاب .

ويغلو بعض كتاب القصة في هذه الأيام في اتجاهين : الاتجاه الى الصراع الاجتماعي ، والاتجاه الى التحليل النفسي . وليس لنا من اعتراض على أي اتجاه ، مادام لا يؤثر في سمة العمل الانسانية ، ولا يطغى على حقائقه الفنية . ومن واجب الفنون كلها أن تحيا في محيطها . ولكن الغلو في الاتجاه الاجتماعي كاد يحيل القصة توجيهات اجتماعية مباشرة أو نبوءات اجتماعية موجهة ، على نحو ما يصنع ويلز في معظم قصصه ، لاعملاً فنياً يخاطب الحاسة الفنية ، ويجري في تاريخ الحياة الطبيعي المرسوم . والغلو في التحليل النفسي كاد يحيل القصة تسجيلاً لمشاهدات معملية ! أو محضراً لجلسة تحليل نفسي !

وهذا وذاك ليس فناً ، ولو أخذ الشكل الظاهري لفنونا !

وكذلك حاول بعضهم في وقت ما أن ينشئ قصة رمزية ، فأنتهبنا الى معميات لا ترسم حياة ، ولا تصور نفوساً ، ولست أحسب القصة ميداناً للاتجاه الرمزي ، إذا صح أن الشعر يقبل هذا الاتجاه .

فالقصة من عمل الوعي ، ونصيب اللاوعي فيها محدود ؛ وأثره لا يبدو على كل حال في التصميم الفني للقصة ، ولا في التعبير عنها إلا بمقدار ؛ فقد يكون له أثر في تلوين الشخصيات وتصوراتها وأفعالها ؛ ولكن أثره ضعيف في التعبير عن هذه التصورات والأفعال ، لأن التعبير في القصة يتم في حالة وعي كامل ، لا كما يتم في الشعر في بعض الأحيان تحت تأثير تيارات لا شعورية تغمر الوعي وتفرقه لحظات .

فيجوز أن يعبر الشاعر عن حالة غامضة في شعوره ، وعن إحساس مبهم له تعبيراً رمزياً . ولكن القصص . القصص الذي يجب أن يصور لنا الحوادث كأنها تقع ، والشخصيات كأنها تعيش ، والحياة كأنها تجري ، ولو كان يصور حياة أبطال الأساطير . هذا القصص كيف يختار طريقة الرمز ، فيدعنا في غموض وإبهام ؟ ويدع الحياة ملفعة بالضباب والغيوم ؟ إلا أن يكون ذلك افتعالا وتحكما .

إن لحظات الغموض والإبهام ليست دائمة في نفس الشاعر . وفادرون جداً أوائلئك الشعراء الذين يعيشون حياتهم الشعورية كلها في ضباب . فإذا عبر الشاعر في بعض الأحيان تعبيراً رمزياً عن شعور لا يتبينه في نفسه واضحاً ، كان ذلك مقبولا . أما أن يجيء قصص فيصور حياة طويلة لشخصيات وحوادث في فترات مختلفة تصويراً رمزياً ، فذلك هو الافتعال ، فضلاً على ما فيه من مخالفة لطبيعة القصة ومجالها الطبيعي .

ويجوز أن توجد أقصوصة رمزية ، لأن الأقصوصة قد تكون مجرد تصوير لحالة نفسية مفردة كالقصيدة . والحالات النفسية المفردة تحتمل الرمزية . فأما تصوير عدد من الأحداث وعدد من الأشخاص ، وفترة كاملة من الحياة في جو رمزي ، فنحسبه مخالفة لطبيعة الأشياء ، ومسألة تراد إرادة ويمدل بها عن طريقها الطبيعي . وأشد ما يفسد العمل الفني ألا تكون طبيعته هي التي توحى باتجاهه ، وأن يستمد هذا الاتجاه من مذهب مقرر سابق ، يحدد القوالب والأشكال . وهذا هو عيب « المدارس » الفنية على وجه الأجمال .

بقيت كلمة أخيرة في لغة القصة . وقوام كل عمل أدبي هو مطابقة قيمه التعبيرية لقيمه

الشعورية ، ومناسبة استخدام الأداة لطبيعة العمل الذي تستخدم فيه واتجاهه . والقصة - كما قلنا - تهدف الى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي ، وفي هذا المحيط تختلف الاجواء والحالات الشعورية . ومن هذه الاعتبارات كلها يخلص اننا أن لغة القصة ينبغي أن تكون لغةثرية لا شعرية - إلا في اللحظات الخاصة التي يفيض فيها الشعور ويرتفع ويتوهج ، او يراد وضع اطار من وصف الطبيعة او سواها تعيش في داخله لحظات حاملة مشرقة او كئيبة آسية ، في سياق القصة - وكلما عبر كل شخص فيها بلغته حسب مستواه فيها ووضعها ، كان ذلك أكمل ، لانه يساعد على نسياننا للمؤلف ، وشعورنا بأن الحياة تجري طبيعية أمامنا دون أن يعترضها تنسيقه المفتعل . وقد يجد المؤلفون في اللغة العربية بعض الصعوبة لتطويعها لجميع المستويات الفكرية والشعورية ، لانها بطبيعتها لغة الخواص ولكن هذا التطويع ممكن حسب المواقف بدون خروج على حسب طبيعة اللغة وأسايلها . وخير ما يضرب به امثل على هذا التطويع أسلوب المازني في « إبراهيم الكاتب » و « إبراهيم الثاني » بل في سائر ما كتب من الاقاصيص والصور . والأمر الذي يمكن مرة يمكن مرة أخرى ، اذا صحت النية ، وانتفى الكسل والحال .

* * *

أما الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليست الأقصوصة « قصة قصيرة » وتسميتها هكذا Short Story قد توجد شيئاً من اللبس . ولعله أولى أن نستخدم في اللغة العربية على تسمية القصة « رواية » (١) لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه .

ليست الاقصوصة قصة قصيرة وحجم الاقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها ، فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها انما يتعداه الى طبيعتها ومجالها .

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملاساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها . وتصور شخصية واحدة او عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة . ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية ، وكل ما أحاط به ، وتدرج معها فتصف كل ما وقع لها ، وتستطرد الى الشخصيات والاحداث التي اعترضت طريقها ، فتصفها وتلملها ، وتدخل في السياق - المرة

(١) كذلك صنع عبد الحميد جودة السحار في مقدمته لكتاب « همزات الشياطين » عن الاقصوصة والرواية .

بعد المرة - شخصيات جديدة ، ومعايير طبيعية ، وحوادث تبرز مجرى القصة الاولى ، وتفرع الى جداول ومنعرجات تؤثر في اتجاهها ، وتشمل على وجه العموم كل شخص او حادث او مناسبة او منظر له علاقة بمجرى الرواية من قريب او من بعيد ، مادام اشتغالها عليه ليس متكلفاً ولا مفتعلاً .

أما الاقصوصة فتدور على محور واحد ، في خط سير واحد ، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة ، أو حادثة خاصة ، أو حالة شعورية معينة ، ولا تقبل التشعب والاستطراد الى ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية ، اذا كان ذلك يوجه النظر بعيداً عن الشخصية الاساسية او الحالة الاساسية .

ولا بد في القصة من بدء ونهاية للحوادث ، لتصل الى غاية مرسومة - كما قلنا - أما الاقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز ، فقد تصف حالة نفسية اعترت شخصاً ما في لحظة ما ، فاذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها . ولقد تعالج الاقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة ، فيكون لها بدء ونهاية . ولكن هذا ليس شرطاً فيها ، ولا يخل عدم وجوده بوجودها ، والحادثة على العموم في الاقصوصة هي آخر مقوماتها وأقل قيمها .

ولأن الاقصوصة تعتمد على قوة الایحاء والتصوير ، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية ، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الاولى ، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والایقاع ، كالشعر ، لان الفرصة التي أمامها للایحاء محدودة ، وحبكة الحوادث التي قد تغني في القصة ليست ميسرة لها ، ومجالها المحدود يحتم عليها التركيز والاندفاع .

لذلك تسقط الاقصوصة البطيئة الحركة الباردة العبارة ، لان الاقصوصة كلها تتركز في الحركة السريعة والعبارة المنسمة . وليس معنى هذا هو الافتعال في السياق ليكون حاراً ، وفي العبارة لتكون رنانة ؛ ولكن معناه البدء بنقطة حية ، والتعبير بعبارة فيها لون شعري على قدر الامكان ، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة ساذجة ، ثم تأخذ في الحرارة بعدها والاندفاع ، لأن الفرصة هنا محدودة ، والشوط كذلك قريب .

وقد تبلغ الاقصوصة في الایحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة . وتصل

بالنفس في نهايتها الى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية ، كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى .

وما زلت أستعيد حالات شعورية من هذا القبيل كلما تذكرت أقصوصة « رجل للبحر » ، للقصاص « ه . أ . مانهود » في مجموعة « من الادب الفرنسي للزيات » . أو أقصوصة « دفن روجر مالفن » للقصاص « ناثانيل هوثورن » في مجموعة « مختارات من الادب الانجليزي المازني » أو أقصوصة « الصمت » للقصاص « أندرييف » في مجموعة « ألوان من الحب لعبد الرحمن صدقي » أو أقصوصة « حارس المنارة » للقصاص « سينكو كز » في مجموعة « الخطايا السبع لعلي أدم » أو أقصوصة « الاحمر » للقصاص « سومرست موم » في مجموعة « أمطار للسيدة أمينة السعيد » ، أو أقصوصة « رسالة من امرأة مجهولة » للقصاص « زفاج » في مجموعة « سخریات صغيرة لمحمد قطب » أو أقصوصة « ليرضي امرأته » لتوماس هاردي في نفس المجموعة . ومن هذا الاتجاه في اللغة العربية « قنديل أم هاشم » ليجيى حقي . و « وسوسة الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار .

وهي حالات شعورية ترتفع الى مستوى أرفع الحالات التي خالجتني وأنا أقرأ لكبار الشعراء .

ولعل هذا يصور لكتاب الأقصوصة عندنا مافي طاقة الفن الذي يزاولونه أن يبلغه ، لو رزقوا الموهبة . ولعله يصور كذلك للقراء بعد الغالبية مما يقرأون من أقاصيص عما تستطيع الاقصوصة بطبيعتها أن ترقى اليه من آفاق .

* * *

ولقد نستطيع - وهذا مجرد اقتراح - أن نسمي : أقصوصة وقصة ورواية . فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا . أما القصة فتكون وسطاً بينهما - لافي الحجم فالحجم يعني شيئاً - ولكن في المحيط الذي تشمله . يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتماً كالرواية . ولكنها لا تتسع اتساعها ، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث كما تشمل الرواية . انما تقوم على محور ضيق ومحيط محدود من الشخصيات والأحداث والمشاعر .

وأضرب المثل بالباب الضيق لأندريه جيد ، والمقامر للدستوفسكي ، لأن حجمها متقارب

مع اختلاف المحيط والحوادث والشخصيات فالباب الضيق تصلح مثلاً طيباً للقصة ذات الاتجاه الواحد ، اذ هي صورة حب خاص في نفس خاصة . بينما المقامر على صغرها تشمل حشداً من الشخصيات والأحداث بجانب شخصية البطل . . وعلى كل فهذا مجرد اقتراح .

التمثيلية

إذا كان في ميسور القصة تصوير الحياة في فترة من فتراتها بكل جزئياتها وملابساتها غير مقيدة بقيد ما إلا التعبير بأغة مناسبة للجو والحادثة والشخصية في كل موضع من مواضعها ، فالتمثيلية تنقيد معها بهذا القيد دون أن نتمتع بالحرية التي تتمتع بها في الجوانب الأخرى ! هي أولاً مقيدة بزمن محدود . زمن التمثيل . فلا تملك أن تتجاوز حداً معيناً من الطول ، ليتمكن تمثيلها في فترة معقولة .

وهذا القيد الزمني الكمي ، يجعلها مقيدة بقيد آخر من حيث المجال . فهي لا تملك تناول الجزئيات وتسلسلها ، لأن هذا يطيلها إطالة لا تملكها . لذلك تقتصر على تصوير أبرز المواقف في الحادثة . وتقع بين هذه المواقف فجوات صغيرة أو كبيرة . وقد تتسع هذه الفجوات الى حد أن تسقط جيلاً كاملاً بين الفصل والفصل ، لا نقول عنه الا كلمة عابرة خلال السياق ، تشير الى وقائع وأحداث لو تناولتها القصة لأفرغت فيها عشرات الصفحات (١) .

وهي مقيدة ثانياً بطريقة تعبير معينة . هي الحوار . في حين تملك القصة أن تكون حواراً في بعض المواضع ، ووصفاً في بعضها ، وتعليقاً على هذا الحوار يوضحه ويحمله . . الخ .

وهي مقيدة ثالثاً بقيود المسرح والممثل والنظارة . فالقصة حرة في أن تختار المجال الذي تقع فيه حوادثها ، في الطبيعة : في البحار والصحاري والجبال والوهاد ، وفي كل مكان يخطر لها أن تقع أحداثها فيه . أما التمثيلية فهي مقيدة - من ناحية المسرح - بمكان محدد ، لا تظهر فيه الا مناظر محدودة . وقد يستعين المخرج بالحيلة لتمثيل منظر في غابة أو صحراء

(١) تخلصت التمثيلية الحديثة من شرط الوحدات الثلاث : فلم تعد وحدة الزمن قيداً فيها كما كانت في العصر القديم . . .

أو جبل أو بحر . ولكنه مقيد على كل حال بسعة المسرح . لذلك تلجأ التمثيلية الحديثة - في الغالب - الى أن تجعل مجال حوادثها داخل البيوت وما يقرب من البيوت ، لأنها لا تستطيع أن تصور مجالها في الخيال كالقصة ، ولا في الواقع كالفلم السينمائي .

ومقيدة من ناحية الممثل وقدرته على الحركة المنظورة قدرة إنسانية . فيجب أن تكون المقدرة المنظورة لجميع أبطال التمثيلية قدرة إنسانية كذلك ، ليستطيع الممثل ان يؤدي الأدوار في حدود الطاقة الانسانية . أما قوى الطبيعة ، والقوى الخارقة على العموم فليست في متناول الممثل ولا متناول المسرح . ولهذا تتجنبها التمثيلية الحديثة تجنباً كلياً أو جزئياً ، بينما القصة طليقة في تصوير جميع القوى وعرضها للخيال .

ومقيدة بالنظارة فهم يريدون حركة يفعلون لها . حركة منظورة بقدر الامكان ، لا حركة نفسية وشعورية خفية ، ولا حركة ذهنية تجريدية ، لان الحركة المحسوسة هي التي يستمتع بمشاهدتها جمع من الناس ، بينما الحركة الشعورية أو الذهنية تحتاج الى فرد في وحدة ، لديه فسحة للتأمل والتفكير ، ومتابعة الاحاسيس الفردية والفكر التجريدية . . وهذا يقيّد التمثيلية بنوع خاص من الاتجاه في الموضوع وفي التعبير ، ويحتاج الى مهارة معينة للاستعاضة عن الجملة بالحركة ، وعن الخاطرة بالحادثة ، وفي اختيار المواقف والحركات والمشاعر المعبرة في ذات الوقت عن أهم حوادث الموضوع ، دون تزوير او افتعال ، ودون ان تكون مع هذا جملة او قاطمة للحركة الشعورية .

ولان التمثيل حركة محسوسة ، تنقيد التمثيلية بالواقع المحدد اشد مما تنقيد القصة ، لان النظارة لا بد أن يشعروا بأنهم امام مشاهد حقيقية - لا تمثيلية - لكي يندمجوا في الجو ويستمتعوا بالمشاهدة . ولهذا يستعين المخرج بكل الوسائل المساعدة التي تحقق هذا الشعور ، من المناظر وملابس الممثلين وحركاتهم وانفعالاتهم . فاذا لم تكن الحوادث « واقعية » - لا بالمعنى الاصطلاحي ولكن بمعنى طبيعية - انكشف الامر وفشل الوسائل المساعدة . وهذا يحتم - فوق واقعية الحوادث - ان يكون التعبير عنها مفصلاً على قدود الابطال ومواقفهم وثقاتهم بقدر الامكان . واذا كان هذا شرطاً في القصة الناجحة ، فهو كذلك في التمثيلية ، وبدرجة ألزم واشد ضرورة ، لان كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير يكشف « اللعبة » ويضيع الجو التأثيري الذي تحاول التمثيلية ، كما يتحتم ان تكون الخاتمة متمشية مع

سير الحوادث بحيث يتوقعها المشاهد، ويراها عاقبة طبيعية غير مفتعلة ولا مستحيلة معها كان فيها من عنصر المفاجأة .

يتبين من هذا كله ان التمثيلية في حاجة الى موهبة اخرى غير الموهبة القصصية . فالموهبة في القصة تصوير وتسلسل واستطراء ، والموهبة في التمثيلية تنسيق وتقطيع وحركة . وفي القصة تنسيق لاشك فيه ، في اختيار الحوادث وترتيبها لتؤدي الى نهاية معينة طبيعية في الوقت ذاته . ولكن المسرحية تزيد على هذا اختياراً آخر . هو اختيار أبرز الحوادث المتقطعة بحيث تغني عن الحوادث المتسلسلة الساقطة في الفجوات قبل الفصل الاول وبين الفصول . وهي في هذا أشبه بعمل المصور في اختيار منظر واحد من مناظر الموضوع يوحي بما سبق من مناظره وبما لحق .

وتصوير طبيعة انسانية أو موقف انساني بالوصف شيء ، وتشخيصه بالحركة المحسوسة واللفظة المنطوقة شيء آخر ؛ والمقدرة التي يحتاج اليها الكاتب ليخلق شخصاً ناطقاً متحركة هي مقدرة من نوع آخر غير التي يحتاج اليها ليخلق شخصاً موصوفاً مرسومة .

والبراعة في الحوار - تلك الجمل القصيرة التي قد تكون في بعض الأحيان لفظاً واحداً - غير البراعة في الوصف المتسلسل المطرد المطلق من جميع القيود .

والجمل الزائدة في القصة قد تستساغ لما فيها من فن لفظي وتصويري ولكن الجملة الزائدة في الحوار قد تطفئ الموقف ، وتقل النظارة ، لأنها تبطل الحركة عن موعدها المناسب . والحركة أهم من العبارة في المسرح ، وكثير من الحوادث يستساغ حين يكون أوصافاً في عبارات ، ولكنه يمل ويستسخر حين يكون حوادث وحركات .

ويتبين من هذا كذلك أن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه التمثيلية ينحرف قليلاً أو كثيراً عن الموضوع الذي تستطيع أن تعالجه القصة . فكل الموضوعات هي موضوعات قصصية . سواء كانت متحركة أو ساكنة ، وسواء تمت هذه الحركة في الخارج أو في الشعور . أي سواء تضمنت حوادث أو تضمنت مشاعر . فتملك القصة مثلاً أن تستنفد أربعاً مائة صفحة تصف لنا فيها خواطر فرد أو عدة أفراد فقط دون أن يأتي هذا الفرد بحركة ما ، ودون أن يصنع هؤلاء الأفراد سوى تبادل كلمات وعبارات قليلة حول مشكلة شعورية أو ذهنية تتم كلها في داخل الشخصية الانسانية . أما التمثيلية فلا تملك هذا . لابد من حركة وحركة

منظورة غالباً . والحركة الشعورية والذهنية إن لم تمثل في حركات محسوسة تفقد حرارتها وتمثل النظارة .

ومن هنا يتعين نوع الموضوعات التي تستطيع التمثيليات أن تعالجها . فهي الموضوعات الواقعية على وجه الاجمال ، والتي يكون مجالها هو الارض بل رقعة محدودة من الارض ، والتي تكثر فيها الحركة الانسانية المحسوسة على قدر الامكان .

ومن هنا كذلك ندرك أن التمثيلية الرمزية تختار ميداناً غير ميدان التمثيلية . لأنها تستعيز بالفكرة عن الشخص ، وبالحركة الفكرية عن الحركة الحسية . فتدخل بشرطين أساسيين في التمثيلية : الواقعية والحركة . وهما قوامها الاصيل .

ولذلك أخفقت تمثيليات توفيق الحكيم في مصر . على وجه التقريب . وليس مرجع هذا الاخفاق الى الاخراج والتمثيل . بل مرجعه في الغالب الى خروج هذه التمثيليات عن ميدانها الطبيعي ، وعدم اتساقها مع الأدوات الميسرة للتعبير في التمثيلية وهي أدوات مشتركة من اللفظ والممثل والمسرح والنظارة بخلاف الفنون الادبية الاخرى التي أدواتها اللفظ وحده . نعم إن للتمثيلية الرمزية قيمتها الادبية المطلقة . ولكن لتقرأ لا لتمثل . أي لتأخذ وضع القصة . الا أنها لكي تملأ مكانها هنا يجب أن تضم الى قيمتها الذهنية قيمة شعورية انسانية ، تمنحها الحرارة وتجعلها قادرة على الايحاء الشعوري مثيرة للانفعال، وإلا بقيت باردة في المنطقة الفكرية المجردة ، لا تحمل من الرصيد الشعوري جواز المرور الى سجل « العمل الادبي » الذي هو كما أسلفنا : « تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » .

* * *

ويمحسن قبل إنهاء هذا الفصل أن أوضح معنى « الواقعية » الذي نعنيه هنا . فليس الانسان السوي هو فقط الانسان الواقعي ، بل كذلك الانسان الشاذ ارتفاعاً وهبوطاً ، وصحة ومرضاً . فكبت وأوديب وهملت ومجنون ليلى وعبد الرحمن القس وروميو وجولييت . . . كلهم أشخاص واقعيون طبيعيون (١) . لأن الشاذ طبيعي كذلك ، مادام الشذوذ داخلياً في دائرة الطبيعة الواقعة .

(١) لم آخذ هنا بالاصطلاحات الاجنبية عن « الرومانسية » و « الواقعية » . . . الخ إنما نظرت الى طبيعة هذه الشخصيات وإمكان وجودها في الحياة ، واستخدمت كلمة « واقعية » بمعنى جائزة الوقوع .

نعم ان هناك ميلاً الآن الى إظهار أكثر من جانب واحد في الشخصية الواحدة . لان الدراسات النفسية الحديثة قد أوضحت ما كان من قبل ملحوظاً من أن الشخصية الانسانية مزيج من المشاعر والأحاسيس والدوافع الخيرة والشريرة ، والعناصر الوضعية والرفيعة ، وأنه ليس هناك في عالم النفس أسود خالص ولا أبيض خالص ، ولا بد أن ينتفع الادب بما تكشفه الدراسات والملاحظات في عالم النفس وعالم الظاهر .

ولكن هذا لا ينفي أن اتجاهاً واحداً جارفاً في بعض النفوس غير السوية هو الذي يطبع الشخصية . فلا حرج على كاتب التمثيلية أن يبرز هذا الجانب كاملاً واضحاً في بعض الاحيان ، مادام قادراً على أن يشعرنا بحقيقة الموقف وجديته بلا تعمل ولا افتعال .

أما الموضوع فلا تقيد فيه بغير القيود الطبيعية للتمثيلية ، وهي التي تحدثنا عنها من قبل . فيستوي بعد ذلك أن يكون تاريخياً او حاضراً او مستقبلاً ، مادام العنصر الانساني الواقعي ملحوظاً فيه . ولا عبرة بما يحتمه بعض أنصار المذاهب الاجتماعية من تقييد الاديب بموضوعات معينة تخص الصراع الاجتماعي في فترة خاصه ، او تصور رجل الشارع دون بقية الطبقات . فذلك تقييد للفن بغير قيوده . وإن كانت التمثيلية بالذات من الفنون التي تزداد حيوية حين تعالج المشكلات المعاصرة . ولكن يجب أن ينظر الى هذا من الناحية الفنية لا من الناحية الاجتماعية . أي أن يعالج الموضوع على اساس تأثرات الفنان الذاتية لا على اساس إجماع مفتعل وتوجيه من خارج النفس .

* * *

وتبقى كلمة عن لغة الحوار .

وقد قلنا إن كل انحراف غير طبيعي في التعبير او التفكير « يكشف اللعبة ويضيع الجو التأثيري الذي تحاول التمثيلية » فيجب إذن أن تكون لغة الحوار مناسبة لمستوى الشخصيات التفكيرية . وإذا كان من غير الجائز ان ينطق الرجل العامي بالفكرة الفلسفية ، فكذلك ينبغي ألا ننطقه بلغة كبار الأدباء !

واللغة العربية — ولو أنها لغة الخواص — استطاع تطويعها المستويات المختلفة كما أسلفنا في القصة . وهذا التطويع هنا ألزم ، لأنه جزء أساسي من كيان التعبير في التمثيلية . وهذا يسوقنا الى التمثيلية المنظومة . وفي اعتقادي أن العصر لم يعد يحتمل أن تكتب

التمثيلية . فلم يعد من الطبيعي ان يعبر الشعر عن غير اللحظات الفائقة في الحياة كما أسلفنا .
والتمثيلية التي تمثل الواقع الطبيعي ليست كلها لحظات فائقة بطبيعة الحال ، وموضوعاتها
الحاضرة موضوعات عصرية في الغالب ، لان هذه هي أنسب الموضوعات .
ويجوز في بعض الأحيان أن يعبر عن مواقف خاصة في التمثيلية شعراً اذا كان موضوعها
تاريخياً او عاطفياً . ولكني لا أكاد أتصور أن يقف جماعة من الناس ساعتيْن او ثلاثاً يتخاطبون
بالشعر ، لا في هذا العصر ، ولا حتى في المصور القديمة ، الا أن الموقف في هذا العصر
أعجب والتزوير أوضح . . لقد انقضى عصر التمثيلية الشعرية ولا فائدة من بعث قديم مات !

الترجمة والسيرة

التراجم الشخصية فن حديث من فنون الادب ، انفصل عن علم التاريخ ، ودخل
عالم الادب من باب الطاقة الشعرية التي يشهها الاديب في موضوعه ، والقيم الفنية التي
يضمونها تعبيره .

والتراجم على هذا الوضع تشتمل العنصرين الأساسيين للعمل الادبي : « التجربة الشعرية »
و « العبارة الموحية » عن هذه التجربة ، لأن إحساس المؤلف بحياة من يترجم له . وبظروفه
وحالاته النفسية ، وتطبيقها على تجاربه هو في عالم الشعور والحياة ، وعلى التجارب الانسانية
التي خبرها بنفسه او في قراءته ، ومحاولة استنفاد الملابس التي أحاطت بحياة بطله وذهبت
في تيه الوجود ، واستحضارها في الذهن والشعور من حياة البطل لحظة ف لحظة . . . كل
هذا يجعل عنصر « التجربة الشعرية » ذا وجود حقيقي في ترجمة الشخصية . اما القيم
التعبيرية فهي بطبيعتها مستوجدة بوجود التجربة الشعرية على هذا النحو من القوة والوضوح .
فاذا خلت الترجمة من هذين العنصرين ، او من أحدهما ، استحالَت سيرة او تاريخاً بعيداً
عن عالم الادب . فمجرد سرد الحوادث والوقائع — مهما بلغ من الدقة والتفصيل والتحقيق —
ليس هو « الترجمة » انما هو المادة الخام التي تصنع منها الترجمة ، حين يتناولها مؤلف
موهوب ، فينفخ فيها روحاً وحياة ، ويستنقذ من خلالها الكائن الانساني الذي وقعت له ،
ويجعله يعيد تمثيلها كما لو كان حياً ، وكنا نحن القراء نشهده مرة اخرى يقوم بما قام به في
الحياة ، ويمتدح طريقه ما اعترض طريقه في الحياة .

لقيم التعبيرية هنا كل ما لها من الأصالة في فنون الادب الاخرى . فاللفظة المشمة والمباراة الموحية ، وطريقة السير في الموضوع . . كلها ذات اثر في خلق جو الحياة حول البطل ، وتجسيم الصور الخيالية لهذه الحياة المبعوثة والترجمة على هذا الوضع « قصة » تستمد عناصرها من الواقع لا من الخيال ولكن عنصر الخيال فيها ليس معدوماً . فهو الذي يحيي حوادث الماضي ويستحضرها كأنها قائمة في الحاضر ، وهو الذي يخلق سمة الحياة على الشخصية كأنها بعثت تديش .

وليست الشخصية الانسانية وحدها هي التي تتناولها الترجمة على هذا الأساس . فالمدن ، وربما الممالك ، تمكن الترجمة لها على هذا النحو ، فتصور كائنات حية تنمو نمواً عضوياً ، وتشب وتهرم وتشيوخ ، ويقع لها من الحوادث ما يقع للأحياء ، وتعاطف مع الكون والحياة كما يتعاطف الأحياء . وترجمة « إميل لدفيج » للنيل لا تقل روعة عن ترجمته لنابليون ، ولا تقل حركة وحيوية وانعطافاً .

ولدينا في اللغة العربية عدة نماذج للتراجيح ليست واحدة منها مما ينطبق عليه نص الاصطلاح الحرفي : « ترجمة » .

لدينا طريقة العقاد في رسم « صور نفسية » للبطل بعرض خصائصه الاساسية البارزة ، والتدليل عليها بحوادث منتقاة من تاريخه لها دلالاتها على هذه الخصائص ، دون الدخول في تفصيلات حياته ، وتتبع خطاه ، وكتب « العبقريات » كلها من هذا الطراز .

ويبلغ فيها من البراعة الى حد أن خطأ هنا وخطأ هناك في الصورة يبرز الملامح، ويصور السمات ، ويدع هذه الشخصية تنتفض حية ، معروفة لدينا كما لو كنا صحبناها أمداً طويلاً . وهو يسكب في هذه الصورة عصارة نفسه ، وخلاصة تجاربه وقوة منطقته ونصاعته تعبيرة . ولهذا تعد تلك « العبقريات » احسن أعماله .

ولكن هذه الطريقة - على ما فيها من إبداع - ليست مأمونة ، لأن الغلطة الصغيرة فيها نذهب بالصورة كلها ، فهي غلطة في سمة انسانية ، لا في حادثة جزئية . ولا تخلو من نقص وخطر ، لان الشخصية الانسانية ليست وحدة ثابتة في جميع الظروف والأحوال ، فلا اكتفاء بالسمات البارزة « والخصائص الكبيرة » ، والحوادث المختارة ، لا يكفل تصوير الشخصية من كل جوانبها ، وفي جميع ملابساتها ، ولا يضمن لنا صورة من الحياة المتسلسلة للبطل كما

عاشها اول مرة . اي لا يضمن لنا سمة القصة وهي سمة ضرورية في « ترجمة الشخصية » . كما أن قلة عناية العقاد بتحرير النصوص والحوادث التي يرتكن اليها في رسم خطوط الشخصية الاساسية قد تقود الى أخطاء اساسية في تصويرها ، وتنتهي الى صورة مضللة او محرفة .

ولدينا الطريقة المقابلة لطريقة العقاد وهي طريقة هيكل في « حياة محمد » وفي « الصديق أبو بكر » وفي « الفاروق عمر » ، ولكن هيكل تنقصه الحساسية الشعرية ، وهي عنصر أصيل في الترجمة لأنها هي التي تكفل الحياة للسيرة ، وتضمن عمالية البعث . فليست الترجمة حوادث تروى ، بل حياة تعاد . كما ينقصه إدراك روح الفترة التي عاشت فيها هذه الشخصيات . ومن ثم فهو لا يحسن إدراك العوامل الشعورية التي كانت تعمل في نفوس محمد أو أبي بكر أو عمر أو كثير من الشخصيات الاخرى التي عاشت في هذا الاطار .

والفارىء لكتب هيكل هذه يجد سرداً للحوادث وتعليقاً عليها ، ومناقشة الآراء فيها . وهذا كله يبدد الصورة الانسانية من ورائها ، ويحيلها سيرة تاريخية جامدة ، عنصر الحياة فيها ضئيل . ويصعب احتسابها « عملاً ادبياً » بالمقاييس التي أسلفناها الا في مواضع منها معدودة .

وهناك طريقة ثالثة وهي طريقة شفيق غربال في كتابه عن « محمد علي الكبير » يرسم فيها الشخصية تعمل في ظروفها ومحيطها ؛ وهو لا يجانب الترتيب التاريخي في السيرة ، ولا يتخطاه ليجمع الحوادث ذات الدلالة على سمة معينة — كما يصنع العقاد — ولكنه كذلك لا يتقيد بالاستعراض الكامل لحوادث السيرة — على طريقة هيكل — فهو يختار منها على الترتيب التاريخي ما يصور شخصية البطل وظروف محيطه ، وطريقة عمله في هذا المحيط .

ولكن هذا العمل أقرب الى علم التاريخ منه الى فن الادب . لأن إحياء الشخصية كأنها تعيش وتعاني التجارب الشعورية وتنفعل بها ، وتؤثر في سواها . كل هذا لم يكن من برنامج المؤلف . لأنه لم يرد تصوير حياة بطل انما أراد تأريخ سيرته . وهذا ما يبعدها عن نطاق الادب الى نطاق التاريخ .

بقي لدينا طراز لم يرد به صاحبه أن يكون « ترجمة » خالصة ، ولم يرد به أن يكون بحثاً أدبياً خالصاً . انما هو بين بين . ذلك هو طراز طه حسين في كتابه : « مع المتنبي » .

وهذا الطراز لا يدخل عالم الادب تحت عنوان « التراجم » ولا تحت عنوان « البحوث الادبية » انما يدخله تحت عنوان « الاستعراض التصويري » . فالمؤلف يرسم في الطريق بعض

ملاحح الشخصية ، ويستعرض بعض الحوادث التي صادفتها ، ويصور انفعالاتها بهذه الحوادث واستجاباتها الشعورية ؛ ويخلق الحياة على هذه الانفعالات والاستجابات ؛ ويدخل في ذلك بعض الدراسة الادبية لخلفات هذه الشخصية . وهذا « عمل ادبي » له من خصائص العمل الادبي التجربة الشعورية والتعبير عنها في صورة موحية . ولكنه ليس « ترجمة » وإن فكن تحدثنا عنه تحت هذا العنوان !

ولعل كتاب « جبران » لخائيل نعيمة قد حقق سمة القصة في الترجمة ، ولعله الوحيد في المكتبة العربية من نوعه في تحقيقها . ولكننا لانسى ظروف الصداقة والمصاحبة الشخصية بين المترجم والمترجم له ، وهي ظروف لم تتح لأصحاب التراجم الآخرين ، فجاءت الترجمة هنا أشبه شيء بالذكريات الشخصية الحية .

* * *

ومن هذا البيان يبدو لنا أن مكان التراجم بمعناها الاصطلاحي الكامل لا يزال ناقصاً في المكتبة العربية . وإنه ليكمل حين تجتمع طريقة العقاد الشعرية الى طريقة هيكل الاستعراضية مع تحرير النصوص وتحقيق الحوادث وتوافر الادراك الصحيح لروح الفترة وروح الشخصية وحين تصور الشخصية تصويراً حياً وهي تخطو خطوة خطوة ، وتعيد دورها على صفحات الكتاب كما لو كانت تعيشه في الحياة ، كما صنع ميخائيل نعيمة !

الخاطرة والمقالة والبحث

هناك نوعان من العمل الادبي نطلق عليهما لفظ « المقالة » وهما يتشابهان في الظاهر ويختلفان في الحقيقة . فاحدهما انفعالية والاخرى تقريرية ، ولعل من الأنسب ان نفرق بينهما في الاسم بدل ان نفرق بينهما في الوصف ، فنقصر لفظ « المقالة » على النوع الثاني ، ونسمي النوع الاول « خاطرة » .

ونبادر بكلمة ايضاحية عن كل منها تكشف عن الطبيعة المختلفة لكليهما .

الخاطرة في النثر تقابل القصيدة الغنائية في الشعر ، وتؤدي وظيفتها في عرض التجارب الشعورية التي تناسبها .

فالقصيد الغنائية مجرد تعبير في صورة موحية عن تجربة شعورية ، بلغت من الامتياز حدّاً خاصاً . والشاعر في هذه الحالة لا يفعل أكثر من الانسياب مع أحاسيسه وانفعالاته بهذه التجربة المعينة ، وتجميع المشاعر المتناثرة حول هذه التجربة ، والاهتداء الى الصورة اللفظية التي تتفق بإيقاعها وظلالها ومعانيها مع الجوال شعوري الذي يخالجه . وكثير من هذا يتم بعيداً عن الوعي في حالات معينة ، حتى يبدو كأنه إلهام من مصدر مجهول . هذا المصدر الذي يميل علماء التحليل النفسي الى حصره في « اللا شعور » .

وحقيقة انه لا بد من قسط من الوعي في عملية الخلق الفني . ولكن هذا القسط يزيد وينقص حسب نوع التجربة وقوتها ، وحسب طبيعة الشاعر وموهبته . إلا أن السمة البارزة في القصيدة هي انسياب الشاعر مع خواطره وأحاسيسه حتى تصل الى التركيز الواعي في الأداء اللفظي ، ولما توجد الفكرة الواعية سلفاً قبل أن تجول في نفسه خواطر مهمة ، وأحاسيس مناسبة . إلا في شعر الفكرة . ونصيب هذا اللون من الشعرية كما قلنا ضئيل . . كل هذه السمات يمكن ان تنطبق على الخاطرة في عالم النثر ، مع استثناء واحد هو الوزن والقافية ، وكثيراً ما يوجد لون من الايقاع فيها يقابل الوزن ، ونوع من التوافق في المقاطع يقابل القافية ، لأن طبيعة التجارب التي تعالجها لا تستغني عن قسط قوى من الايقاع والتنظيم . أما المقالة فهي فكرة قبل كل شيء وموضوع . فكرة واعية ، وموضوع معين يحتوي قضية يراد بحثها ، قضية تجمع عناصرها وترتب ، بحيث تؤدي الى نتيجة معينة وغاية مرسومة من اول الامر . وليس الانفعال الوجداني هو غايتها ولكنه الاقتناع الفكري .

ونضرب الأمثلة لكلا هذين الطرازين فيما يلي :

يقول ميخائيل نعيمة بعنوان : « الصخور » .

« بيني وبين الصخور مودة ما أستطيع تفسيرها ، ولا تحديد الزمان الذي نشأت فيه ، ولكنني أحسها عميقة وثيقة ، بعيدة الغور والقرار ، فلمها تعود الى يوم كنت طينة في يد الله . وكأن النسمة التي جعلت من الطينة إنساناً ما كانت اتزيد تلك المودة غير تأصل وجمال ونقاوة ، حتى انها لتبلغ بي في بعض الأحيان درجة الهيام . فاذا ما انحجبت عن الصخور ، او انحجبت عني ، ثم أتيج لي ان أعثر على واحد منها أينما كان ، ومهما يكن شكله او حجمه او لونه ، أحسست جذلاً في دمي ، وبهجة في عيني ، ودوافع في مفاصلي تدفعني اليه . فاذا

تمكنت من لسه لسته برفق ولهفة ومحبة ، وإلا اكتفيت بما ترشفه عيني من رحيق أنسه
وهدوئه ورزائته ومودته .

« ولا شك عندي في أن القدرة التي لا تمسك عن كل ذي حاجة حاجته اذا كان في
قضاها خير للحاجة والمحتاج ، كانت رفيقة بي ومسخية عليّ الى أبعد حدود الرفق والسخاء ،
فقد باركتي بثروة لانفاد لها من الصخور التي ينذر ان يضارعها مضارع حتى في هذه الجبال
المبكي عليها من اصدقائها والمهجورة من ابنائها لوفرة غناها بالصخور . ففي جهة « صنين »
وحده لي معين لا ينضب من الفتنة الخرساء المنهلة بغير انقطاع من محاجر صخوره ونحورها ،
والترقرة على مناكبه بكل ألوان الشمس والاقمار والامسية والاسحار ، ووهج الهجيرة
وظلال السحاب ، وأنداء الضباب وأنفاس الفصول ، وأنغام الدهور ... الخ » .

ويقول جبران خليل جبران بعنوان « الحروف النارية » :

« أهكذا تمر الليال ؟ أهكذا تندثر تحت اقدام الدهر ؟ أهكذا تطوينا الاجيال ولا تحفظ
لنا سوى اسم تخطه على صفحاتها بماء بدلاً من المداد ! أينطفئ هذا النور وتزول هذه المحبة
وتضمحل هذه الاماني ؟

« أيهدم الموت كل ما بنينه ، ويذري الهواء كل ما نقوله ، ويخفي الظل كل ما نفعله ؟
« أهذه هي الحياة ؟ هل هي ماض قد زال واختفت آثاره ، وحاضر يركض لاحقاً
بالماضي ، ومستقبل لا معنى له الا اذا ما مر وصار حاضراً او ماضياً ؟
« أهكذا يكون الانسان مثل زبد البحر يطفو دقيقة على وجه الماء ثم تمر نسيات الهواء
فتطفئه ويصبح كأنه لم يكن .

« لا لعمري . فحقيقة الحياة حياة . حياة لم يكن ابتداؤها في الرحم ، وان يكون
منتهاها في اللحد ، وما هذه السنوات إلا لحظة من حياة أزلية أبدية . هذا العمر الدنيوي مع
كل ما فيه هو حلم بجانب اليقظة التي ندعوها الموت الخفيف ، حلم ولكن كل ما رأيناه وفعلناه
فيه يبقى ببقاء الله .

« فالأثير يحمل كل ابتسامة وكل تنهدة تصعد من قلوبنا ، ويحفظ صدى كل قبلة مصدرها
المحبة ، والملائكة تحصى كل دمة يقطرها الحزن من مآقينا ، وتعيد على مسمع الأرواح
السابحة في فضاء اللانهاية كل انشودة ابتدعها الفرح من شواعرنا .

« هناك في العالم الآتي سنرى جميع تموجات شوارعنا ، واهتزازات قلوبنا . وهناك ندرك كنه ألوهيتنا التي نحتقرها الآن مدفوعين بموامل القنوط .

« الضلال الذي ندعوه اليوم ضغطاً سيظهر في الغد كحلقة كيانها واجب لتكملة سلسلة حياة ابن آدم .

« الأتاع التي لا تكافأ عليها الآن مستحيا معنا ، وتذيع مجدتنا ، والارزاء التي نحتملها ستكون إكليلا لفخرنا .

« هذا ولو علم « كيتس » ، ذلك البلبل الصداح أن أناشيده لم تزل تبث روح محبة الجمال في قلوب البشر لقال : « احفروا على لوح قبري : هنا بقايا من كتب اسمه على أديم السماء بأحرف من نار ، (١) .

وواضح أن ميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران ، لا يريدان أن يؤدبا إلينا « فكرة » . إنما يريدان أن يعرضا علينا « خاطرة » شعورية أو عدة خواطر ، انفعلت بها أحاسيسها كما ينفع الشاعر بأحاساس ما فيسترسل معه ويرسمه لنا في صورة لفظية تناسب كانسيابه ، وقد تتضمن فكرة ولكنها ليست ذهنية .

وهنا ولا شك اختيار للصورة والظلال ، ومراعاة للإيقاع ، لأن هذه الخواطر أشبه شيء بخواطر الشعر الغنائي ، بل هي خواطر شعرية يستطيع النثر الموقع المصور أن يستنفدها ، ولا يحتاج إلى إيقاع النظم الواضح المقسم ، لأن طبيعتها أقل انفعالا بحيث يغني فيها هذا الضرب من التعبير .

أما المقالة فلها شأن آخر . إنها تشرح فكرة وتجمع لها الاسانيد ، وتمتاض عن اللفظ المصور باللفظ المجرد ، وتغني فيها المعاني المجردة عن الصور والظلال في معظم الأحوال .

ومثلها هو سائر ما نكتبه من بحوث قصيرة حول مسألة واحدة من المسائل السياسية أو الاجتماعية أو الفلسفية ، فهي بحث قصير .

وهذان النموذجان بصوران طبيعة المقالة :

يقول العقاد بعنوان « الأدب والمذاهب الهدامة » :

(١) تعليقا على قول كيتس : احفروا على لوح قبري : هنا رفات من كتب اسمه بقاء .

« من العناية الضائع تعريف الأدب على صورة من الصور الاعتراف بنوع من الادب وإنكار نوع آخر ، فما من تعريف سمناه إلا وهو يسمح لكل أدب ان ينطوي فيه .

« يقال مثلاً ان الأدب ظاهرة اجتماعية ، أو يقال انه ظاهرة اقتصادية أو ظاهرة بيولوجية أو غير ذلك من الظواهر المختلفة ، ولك ان تقول عن ظاهرة من الظواهر او عنها جميعاً : حسن ثم ماذا ؟ فلا يسع صاحب التعريف ان ينتهي بك الى باب مغلق على نوع من انواع الآداب .

« ذلك أن الأدب كالحياة لأنه تعبير عنها فلا يستوعبه مذهب ولا يستغرقه أسلوب .

« قل مثلاً ان الادب ظاهرة اجتماعية ، فماذا في هذا ؟

« ان المجتمع لا يستنفد أغراضه ومقاصده في اربع وعشرين ساعة ، ولا في سبعة أيام ، ولا في عام او بضعة أعوام .

« ومن الجائز ان ظاهرة اجتماعية تتحقق خلال خمسين سنة ، وتبدأ في هذه السنة وكأنها معزولة عن المجتمع أو مناقضة لمصالحه الظاهرة ، ولكنها بعد خمسين سنة تؤتي ثمراتها التي لا نعرفها اليوم ولا نعرف سلفاً كيف تكون .

« وليس أضر بالمجتمع مثلاً من قطع النسل ، ولكن الكاتب قد يشجع العزوبة في قصة يكتبها ، وقد يكون تشجيعه لها احتجاجاً على نظام الزواج في المجتمع ، وقد يؤتي هذا الاحتجاج ثمرته بعد سنوات ، فيصح على هذا الاعتبار ان يكون تشجيع العزوبة ظاهرة اجتماعية ودليلاً على مرض اجتماعي يحتاج الى العلاج .

« فاذا قلنا ان الادب ظاهرة اجتماعية فما الذي ابحناه بهذا التعريف ؟ وما الذي حرمانه ؟ « بل أنت مستطيع ان تشيد بالأدب الذي يسمونه ادب البرج العاجي ولا تخرج به من الأدب الذي هو مسألة اجتماعية .

« فاذا جاز في المجتمع أن تغرس حديقة للنزهة لا تزرع فيها القمح والشعير ولا تغرس فيها التفاح والكثيرى فقد جاز في هذا المجتمع نفسه ان تنظم الشعر وصفاً للأزهار والبساتين . « واذا جاز في المجتمع ان تنشئ مصلحة للآثار لا يبيع تحفها ولا تساوم عليها فقد جاز في المجتمع نفسه ان تصف أبا الهول بمقال او عدة مقالات ، وجاز فيه ايضاً ان تحكي تلك الآثار بصناعة الصور والتماثيل .

« ومن السخف ان يقال ان الطبقة الحاكمة هي التي تنحرف بالأدب عن خدمة المجتمع لخدمة مصالحها ومآربها . وان الامر لو وكل الى الشعب لما نظم أحد شعراً ولا كتب حرفاً في غير القوت والكساء والدواء وما يلحق بهذه الاشياء .

« فقد عرفنا الادب الشعبي بمصر سبعة قرون متوالية ، فلم نعرف فيه هذه الشروط ولا تلك الموانع ، ولم نعرف له صبغة عامة غير الصبغة الانسانية التي تعم جميع الطبقات في جميع الاوقات .

« على اي موضوع كان الادب الشعبي يدور بمصر منذ القرن السادس للهجرة ؟
« انه كان يدور على ملاحم أبي زيد الهلالي والزناقي خليفة والوزير سالم وسيف بن ذي يزن وغيرهم من أبطال هذا الطراز .
« وقد اختلفت الهيئة الحاكمة خلال هذه القرون من الدولة الفاطمية الى الايوبية الى دول المماليك الى الدولة العلوية .

« واختلفت الاحوال الاقتصادية من رواج النقل في تجارة المشرق والمغرب الى انقطاع الصلة بينها الى نشأة الزراعة القطنية الى تجدد المعاملات التجارية بين القارات الشرقية والغربية .
« وفي جميع هذه القرون كانت قصة أبي زيد هي هي ، وقصة الوزير سالم على نسختها الاولى ، وقصة الذوين والتباينة مسموعة في القرن الثالث عشر كما كانت تسمع قبل ذلك بثلاثة او اربعة قرون .

« هذا هو رأي الشعب في الادب الشعبي ، لا سلطان عليه للطبقة الحاكمة لان هذه الطبقة الحاكمة كانت تجهل اللغة التي نظمت بها قصائد السيرة الهلالية وما شابهها ، ولان قبائل بني هلال وبني تغلب وبني شئت من الآباء لم يكن لها سلطان على الدولة الحاكمة ، ولا كانت الدولة الحاكمة معتزة بهم او جارية في نظام المجتمع على مثالهم .

« فلماذا اقبل الشعب على تلك الملاحم يسمعونها ولا يمل سماعها سبعة قرون او تزيد ؟
« واذا كانت الافلام والروايات المسرحية في قبضة المخرجين وكان المخرجون في قبضة رأس المال فشاعر الرابة الذي تسخره عشرة دراهم من العشاء الى مطلع الفجر تراه في أي قبضة كان ؟ .. وماهي المناورات المصرفية او البرجوازية او الحركية او الاسترخائية التي كانت تدبر من وراء الستار لصرف الشاعر عن الكلام في الرغيف والقول المدمس الى الكلام في البطولة والغزل وغرام مرعي وسعدي وآخرون وآخرات ؟

« ان هذه الملاحم حقيقة واقعة ، وان غرام الشعب بها حقيقة واقعة ، وان ثباته على الافتتان بها مع اختلاف الدول والاحوال الاقتصادية والطبقات الحاكمة حقيقة واقعة .
« فأين يذهب تعريفنا الأدب بأنه مسألة اجتماعية بين هذه الحقائق الواقعة وأي فرق بين الأخذ بذلك التعريف وإهماله غاية الإهمال ؟

« أليس المقصود بالأدب الشعبي ان يكتب بلغة الشعب ؟

« أليس المقصود ان يلقي القبول والاقبال عند طبقة الشعب ؟

« أليس المقصود به ان يصدر من صميم الشعب ولا يصدر من الحكام المستغلين ؟

« أليس المقصود به أن يأتي طوعية من الناظم الى المستمعين بغير تسليط ولا اكراه ؟
« بلى . . . وكل اولئك كان موفوراً للملاحم الهلالية وما جرى مجراها ، فلماذا كانت هذه الملاحم دائرة على البطولة والغزل ولم تكن دائرة على الرغيف والفول المدمس ؟ ومن الذي اكراه الشعب على طلب هذه المعاني والاعراض عما عداها ؟

« جواب واحد ولا سبيل الى الحيد عنه بكلمة من كلمات الرطانة التي يلفظ بها أصحاب الامر والنهي في تعريفات الآداب .

« وذلك الجواب هو شعور الانسان .

« فالشعب « انسان » قبل كل شيء ، ونفس الانسان تهتز في كل زمان لأريحية البطولة والغزل ، وتجري في ذلك على سنة الحياة التي لا سنة غيرها للأدب والفن ، كيفما اختلفت الطبقة الحاكمة ، واختلفت احوال المعيشة ، واختلف الناظمون والمستمعون .

« لقد كان الشعب يستمع الى ملاحم أبي زيد وهو موفور العلم ناعم بالرخاء والسلام ، وكان يستمع اليها وهو مهدد بالجاعة والوباء ، ولم يكن من همّ الحاكمين ان يعلموا المحكومين البطولة ويعرضوا امامهم قدوة المجازفة والهجوم على الموت والخطر ، ولعلمهم قد مضى عليهم زمن وهم لا يمامون من هو ابو زيد ولا يسمعون باسمه ، بل لعلمهم منعوا الجلوس على القهوات التي تنشد فيها تلك الملاحم مرات بعد مرات منعاً للضوضاء والشجار ، وهم لا يدرون من اسبابه الكثير او القليل .

« ثم بطلت ملاحم ابي زيد وخلفتها بطولة رعاية البقر في البراري الامريكية ، او خلفتها بطولة العصافات في المدن الكبرى ، ولم تكن لرعاية البقر ولا للعصافات دولة تروج لها الدعوة

في وادي النيل ، ولم يكن اقبال الشعب على هذه الملاحم بعد تلك الملاحم لانه (تأمر ك)
بعد ان تعرب ، وانما حلت دار الصور المتحركة محل القهوة البلدية وبقي حب البطولة والغزل
كما كان ، لانه حياة يفهمها الحي كائناً ما كان القائلون والممثلون .

« واذا انحدرنا من عالم الانسان الى عالم الحيوان والنبات .

« فما هو العنوان الاجتماعي الذي يندرج تحته زهر الفول وتغريد العصفور ؟

« إننا نتخيل في هذه اللحظة رطانا من اصحاب البرجوازيات والاسبرخائيات والانتهازيات
قد شال بأنفه وصعر خده وامتلأ عجباً من هؤلاء الناس الذين يسألون امثال هذه الاسئلة
الفضولية ويخفى عليهم ان الامر متعلق باللقاح والتناسل ووفرة الغذاء في الربيع !
« وأفادم الله وان لم يفيدونا شيئاً .

« ولكنهم مسؤولون بعد ذلك : لماذا يغني العصفور يا ترى اذا شبع ؟ أليس الشبع هو
المقصود وفيه الكفاية ؟ ولماذا يغني اذا تغزل ؟ أليست الغريزة الجنسية هناك ؟ ولماذا تضيق
الطبيعة وقتها في تزويق اوراق الفول ؟ أليس هذا ترفاً برجوازيّاً استرخائياً مظهرياً الى آخر
هذه المنسوبات ؟

« ما عهدنا في تاريخ الانسان حطة دون هذه الحطة التي يهبط اليها - منتفخين بكبرياء
الجهل - من يسمون انفسهم بالتقدميين .

« وما عهدنا احداً اشد على الشعب قسوة من هؤلاء الذين يزعمون الغيرة على الشعب
ويجمعون عليه بين الحرمان من المال والحرمان من الشعور . فاذا كان المجتمع « الرأسمالي »
يقسو على الفقير فيحرمه ضرورات العيش فأفطع من ذلك قسوة من يجرده من الشعور
الانساني ويفرض عليه ان يجهل معاني البطولة والعاطفة لانه فقير . . . واذا كانت المجتمع
« الرأسمالي » يفرض على الفقير ان يعمل لقوته فأفطع منو قسوة من يفرض عليه ان يقرأ
لقوته ويتربص لقوته وينام ويصحو ويحلم ويعلم لقوته ، ولا شيء غير قوته في العلم ولا في
الفن ولا في الادب ولا في الواقع ولا في الخيال .

« لقد كان أجهل جاهل من المستمعين الى ملاحم الهلالي والوزير مسلم إنساناً أكرم من
هؤلاء التقدميين الذين يزعمون الأدب طريقه وللحياة طريقها، وهم عالة على الادب وعلى الحياة.
« وسيعاد تعريف الادب على ألف صورة : مسألة اجتماعية تارة ومسألة اقتصادية تارة

ومسألة حركية او مسكونية تارة او تارات . ولكنه لن يمتنع بذلك عن موضوع وان ينقطع لموضوع ، ولن يكون أدباً ما لم يكن له نصيب من شعور الانسان ، وبهذه المثابة يحدثنا عن القطب الشمالي فيحدثنا عن قريب ، ويروي لنا خبر البطولة فيروي لنا خبراً يهز نفس الفقير والغني والصغير والكبير ، ويذكر لنا الزهرية فلا يقول له قائل حي : دعها واذكر قدرة الفول المدمس ، مادام انساناً يرجع الى نفسه ، فيلمس منبت الفول وزهرته من تربة الحياة .

« ويقول المؤلف بعنوان « منهج الادب الاسلامي » .

« الأدب — كسائر الفنون — تعبير موح عن قيم حية يفعل بها ضمير الفنان هذه القيم قد تختلف من نفس الى نفس ، ومن بيئة الى بيئة ، ومن عصر الى عصر ، ولكنها في حال تنبثق من تصور معين للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض .

« ومن العبث ان نحاول تجريد الادب أو الفنون عامة من القيم التي تحادل التعبير عنها مباشرة ، او التعبير عن وقعها في الحس الانساني ، فانا لو أفلحنا — وهذا متعذر — في تجريدها من هذه القيم ، لن نجد بين أيدينا سوى عبارات خاوية ، او خطوط جوفاء ، او أصوات غفل أو كتل صماء .

« كذلك من العبث محاولة فصل تلك القيم عن التصور الكلي للحياة ، والارتباطات فيها بين الانسان والكون ، وبين بعض الانسان وبعض ، ويستوي ان يشعر الانسان بأن له تصوراً خاصاً للحياة أو لا يشعر ، لان هذا قائم في نفسه على كل حال ، وهو الذي يحدد قيم الحياة في نظره . ويلون تأثراته بهذه القيم .

« والاسلام تصور معين للحياة ، تنبثق منه قيم خاصة لها ، فمن الطبيعي إذن أن يكون التعبير عن هذه القيم ، أو عن وقعها في نفس الفنان ، ذا لون خاص .

« وأهم خاصية الاسلام أنه عقيدة ضخمة جادة فاعلة خالقة منشئة ، تملأ فراغ النفس والحياة ، وتستنفد الطاقة البشرية في الشعور والعمل ، وفي الوجدان والحركة ، فلا تبقى فيها فراغاً للقلق والحيرة ، ولا للتأمل الضائع الذي لا ينشئ سوى الصور والتأملات .

« وأبرز ما فيه هو الواقعية العملية حتى في مجال التأملات والاشواق . فكل تأمل هو ادراك او محاولة لادراك طبيعة العلاقات الكونية أو الانسانية . وتوكيد للعلة بين الخالق والخلق ، أو بين مفردات هذا الوجود . وكل شوق هو دفعة لانشاء هدف ، او لتحقيق هدف ، منها علا واستطال .

« وقد جاء الاسلام لتطوير الحياة وترقيتها . لا للرضى بواقعها في زمان ما أو في مكان ما ، ولا لمجرد تسجيل ما فيها من دوافع وكوابح ، ومن نزعات وقيود ، سواء في فترة خاصة ، او في المدى الطويل .

« مهمة الاسلام دائماً أن يدفع بالحياة الى التجدد والتطور والرقى ، وان يدفع بالطاقات البشرية الى الانشاء والانطلاق والارتفاع .

« ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة ، قد لا يحفل كثيراً بتصوير لحظات الضعف البشري ، ولا يتوسع في عرضها ، وبطبيعة الحال لا يحاول أن يبررها فضلاً على ان يزيناها بحجة ان هذا الضعف واقع ، فلا ضرورة لانكاره أو اخفائه .

« إن الاسلام لا ينكر ان في البشرية ضعفاً ، ولكنه يدرك كذلك ان في البشرية قوة . ويدرك ان مهمته هي تغليب القوة على الضعف ، ومحاولة رفع البشرية وتطويرها وترقيتها ، لا تبرير ضعفها أو تزيينه .

« والادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي للحياة قد يلم أحياناً بلحظات الضعف البشري، ولكنه لا يلبث عندها إلا ريثما يحاول رفع البشرية من وهدة هذه اللحظات، وإطلاقها من عقال الضرورة وضغطها . وهو لا يصنع هذا متأثراً بالمعنى الضيق لمفهوم « الأخلاق » انما يصنعه متأثراً بطبيعة التطور الاسلامي للحياة، وبطبيعة الاسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة او فترة .

« والنظرية الاسلامية لا تؤمن بسلبية الانسان في هذه الارض. ولا بضالة الدور الذي يؤديه في تطوير الحياة . ومن ثم فالادب او الفن المنبثق من التصور الاسلامي لا يهتف للكائن البشري بضعفه ونقصه وهبوطه ، ولا يملأ فراغ مشاعره وحياته باطيف اللذائذ الحسية او بالتشهي الذي لا يخلق الا القلق والحيرة والحسد والسلبية . انما يهتف لهذا الكائن بأشواق الاستعلاء والطلاقة، ويملأ فراغ حياته ومشاعره بالاهداف البشرية التي تطور الحياة وترقيها ، سواء في ضمير الفرد أو في واقع الجماعة .

« وليست الخطب الوعظية هي سبيل الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي . فهذه وسيلة بدائية وليست عملاً فنياً بطبيعة الحال .

« كذلك ليست وظيفة هذا الأدب أو الفن هي تزوير الشخصية الانسانية أو الواقع الحيوي ، وابرار الحياة البشرية في صورة مثالية لا وجود لها . إنما هو الصدق في تصوير المقدرات الكامنة أو الظاهرة في الانسان . والصدق كذلك في تصوير أهداف الحياة اللائقة بعالم من البشر ، لا بقطيع من الذئاب .

« الأدب أو الفن المنبثق من التصور الاسلامي أدب أو فن موجه ، بحكم أن الاسلام حركة تطوير مستمر للحياة ، فهو لا يرضى بالواقع في لحظة أو جيل ولا يبرره أو يزيئـه لـمجرد أنه واقع . فمهمة الرئيسية هي تغيير هذا الواقع وتحسينه والايحاء الدائم بالحركة الخالقة المنشئة لصور متجددة من الحياة .

« وقد يلتقي في هذا مع الادب أو الفن الموجه بالتفسير المادي للتاريخ . يلتقي معه في لحظة واحدة ، ثم يفترقان .

« فالصراع الطبقي هو محور الحركة التطويرية في ذلك الفن . أما الاسلام فلا يعطي الصراع الطبقي كل هذه الأهمية ، لأن نظرتـه الى أهداف البشرية أوسع وأرقى . إنه لا يرضى بالظلم الاجتماعي ولا يقره ، ولا يهتف للناس بالرضى به أو التذاده . وهو يعمل - فيما يعمل - لمكافحته وتبديله . ولكنه لا يقيم حركته التطويرية على الحقد الطبقي ، بل على الرغبة في تكريم الانسان ورفعـه عن درك الخضوع للحاجة والضرورة ، واطلاق انسانيته المبدعة من الانحصار في الطعام والشراب وجوعات الجسد على كل حال .

« فالمحور الذي تدور عليه حركة التطوير في الفكرة الاسلامية هو تطویر البشرية كلها ، ودفـعها الى الانطلاق والارتفاع ، والى الخلق والابداع . وفي الطريق يلم بالآم الطبقات وقيودها ، ليحطم هذه القيود ، ويزيل تلك الآلام .

« إنه لا يحقر آلام البشر . ولكنه لا يستخدم الحقد الطبقي لازالتها ، لا يعتبره ان الحقد ذاته قيد يحول دون انطلاق البشرية الى آفاق أعلى .

« أما كيف يعالج هذه الآلام علاجاً واقعياً عملياً ، لا وعظياً ولا خيالياً ، فقد تحدثنا عنه في غير هذا الموضع . إنما المهم أن نقرر هنا أن الادب أو الفن الاسلامي أدب أو فن موجه . موجه بطبيعة التصور الاسلامي للحياة وارتباطات الكائن البشري فيها ، وموجه

بطبيعة الفكرة الاسلامية ذاتها ، وهي طبيعة حركية دافعة للانشاء والابداع ، ولا تترقي والارتفاع . ولست أعني التوجيه الاجباري على نحو ما يفرضه أصحاب مذهب التفسير المادي للتاريخ ، إنما أعني أن تكيف النفس البشرية بالتصور الاسلامي للحياة ، هو وحده سيلهمها صوراً من الفنون غير التي يلهمها إياها التصور المادي ، أو أي تصور آخر ، لأن التعبير الفني لا يخرج عن كونه تعبيراً عن النفس ، كتعبيرها بالصلاة أو السلوك في واقع الحياة .

« وأخيراً فإن الاسلام لا يحارب الفنون ذاتها ، ولكنه يعارض بعض التصورات والقيم التي تمهر عنها هذه الفنون . وقيم مكانها - في عالم النفس - تصورات وقيماً أخرى قادرة على الإيحاء بتصورات جمالية إبداعية ، وعلى ابداع صور فنية أكثر جمالا وطلاقة ، تنبثق انبثاقاً ذاتياً من طبيعة النصور الاسلامي ، وتتكيف بخصائصه المميزة . »

* * *

وهناك البحث الطويل ، كهذا الكتاب مثلاً . فهو بحث عن « النقد الادبي » ولكنه يتناول الموضوع من جوانبه المتعددة ، بتسلسل خاص يجعل كل فصل أو عدة فصول مقدمات لنتائج متدرجة تصل الى نهايتها في نهاية الكتاب .

والفارق بين البحث الطويل والمقالة ، أن هذه تعالج فكرة واحدة في الغالب ، يصل القارئ الى نتیجتها عند فراغه من المقالة . أما البحث الطويل ، فكل فصل فيه يعالج جزءاً من الفكرة ، ويصلح مقدمة للفصل الذي يليه ، وجميع فصوله متعاونة .

والبحث طويلاً أو قصيراً يقف في آخر صفوف الأعمال الادبية ، ويكاد ينسلخ منها ، ولا يمكك به في الصف إلا أن يحتوي على تجارب شعورية ، كما في البحوث الادبية ، وإلا أن يعبر عن هذه التجارب في صورة ليست ذهنية مجردة . أما الخاطرة فداخلة في صميم « العمل الادبي » كالقصيدة سواء بسواء .

- قواعد النقد الأدبي -

بين الفلسفة والعلم

الادب واحد من الفنون الجميلة : الموسيقى والتصوير والنحت والادب (١) . وكل هذه الفنون ينطبق عليها أنها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية» . فغايتها الاولى هي التصوير والتأثير : تصوير المشاعر والاحاسيس والوجدانات التي تخارج نفس الفنان . والتأثير فيمن يطالعون عمله الفني ليشاركوه احساسه ، وتعيد نقوسهم تمثيل التجربة الشعورية التي عاها . إلا أن أداة التعبير الفنية تختلف في كل فن عنها في الآخر . فهي في الموسيقى أصوات ومسافات ، وفي التصوير ألوان وخطوط ، وفي النحت أحجام وأوضاع ، وفي الادب ألفاظ وعبارات .

ونظراً لان هذه الفنون جميعاً ترجع الى أصل واحد من الشعور ، ولجميعها غرض واحد هو التأثير ، فقد قامت بعض الابحاث فيها على أساس وضع قواعد عامة لها بوصفها احدي مباحث الجمال .

وحينما كانت الفلسفة هي المسيطرة على التفكير البشري مال بعضهم الى اقامة هذه القواعد على أساس من الفلسفة ، كما صنع افلاطون ومن بعده أرسطو - على ما بينها من اختلاف في النظرة والحكم ، ولكن اتجاهاً معاً كان اتجاهاً فلسفياً - وقد ظل هذا الاتجاه مسيطرأ حتى عصر النهضة حينما بدأ العلم ، يشارك الفلسفة النظرية مكانتها ومركزها . ثم تتفرع اتجاهاته فينتجه اتجاهات طبيعية ، واتجاهات بيولوجية ، واتجاهات نفسية .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل ، سواء مرحلة سيطرة الفلسفة على الفكر البشري او مراحل سيطرة العلوم الطبيعية والبيولوجية والنفسية ، كانت قواعد النقد الفني تتأثر بهذه التيارات ، وتبرز فيها بعض المذاهب معتمدة على هذا التأثير الفكري العام .

(١) المتعارف أن « الشعر » خاصة هو الذي يوصف هذا الوصف . ولكن يتبين مما تقدم أن بقية فنون الادب تشترك مع الشعر في حدود واحدة ، تجعلها فناً من الفنون الجميلة ، فكها «تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية» .

أما في النقد العربي فقد حاول « قدامة بن جعفر » (وأخفق) أن يقيم قواعد النقد على أسس فلسفية ومنطقية . ثم حاول عبد القاهر أن يدخل الدراسة النفسية في النقد بشكل منظم . ولكن لم يتابعه أحد فوقفت المحاولة في خطواتها الأولى ، التي كانت بالقياس الى زمنه خطوات كبيرة . فلما بدأت النهضة الحديثة عندنا تأثرت قواعد النقد بالتيارات الغالبة في أوربا ، فظهر كتاب « الادب الجاهلي » لطله حسين متأثراً في اتجاه البحث لا في طريقته بفلسفة ديكرت . كما ظهر للعقاد كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » متأثراً بالمباحث التاريخية والبيولوجية والسيكولوجية . وظهر كتاب « فجر الاسلام » لاجمدا أمين متأثراً بالطريقة التاريخية وبدأت مثل هذه التأثيرات في كثير من الكتابات النقدية العربية . ولنمد الى اول الحديث ، فنذكر ان بعض النقاد رأى وضع قواعد عامة للنقد الفني ، وبناء هذه القواعد على أسس فلسفية (وبخاصة نظريات الجمال) ثم طغى العلم فرأى بعضهم أن تقام تلك القواعد على أسس العلم ، وبخاصة علم النفس في الايام الاخيرة . ولكل اتجاه من هذه الاتجاهات قيمته لولا الغلو في تطبيقه . وسنناقش هنا باختصار كلا من هذه الاتجاهات (فالتفصيل متروك بإمكانه في القسم الثاني من هذا الكتاب) قبل أن نتحدث عن : مناهج النقد الأدبي .

* * *

إن اقامه قواعد النقد الفني على أساس من الفلسفة قد يجدي في توسيع آفاق النظر الى الفن بوصفه تعبيراً عن الحياة ، متصلاً بغاياتها العليا ، وأهدافها العامة ، وله شأنه الخاص في تفسير دوائر الحياة الانسانية والكونية — وهي مادة الفلسفة الاصيلية — ولكنها فيما عدا هذا غير مأمونة ولا مضمونة . وحسبنا ان نضرب المثل بما أدت اليه نظرة افلاطون الفلسفية الى الفن ونظرة أرسطو . فبناءً على نظرية أفلاطون في « المثل » القائلة بأن الاشياء الخارجية لا حقيقة لها وإنما تكتسب حقيقتها من « الافكار » التي تمثلها وهي « المثل » . . رأى ان « الشيء » تقليد المثل ، وأن الصورة التي يرسمها المصور او الشاعر للشيء هي تقليد للتقليد فلا حاجة اليه ، وأن كل شيء لا يمثل فكرة لا يستحق الوجود . والشعر يمثل الشيء الذي يمثل الفكرة فهو عمل حقير ، لا ضرورة لوجوده في « المدينة الفاضلة » !

نعم ان تلميذه أرسطو قام ينافع عن الشعر على أساس من الفلسفة أيضاً . ولكنه بسبب ذلك قد أخطأ ، فأغفل الشعر الغنائي ولم يعبده شعراً — وهو أصل ألوان الشعر في الشاعرية —

ولذلك قال ان الشعر حكاية لأعمال الرجال، وأن الشاعر لا يجوز ان يحدثنا عن نفسه !! وهذا خطأ جسيم منشؤه أن فلسفة أرسطو كانت متأثرة بنزعة العلمية البيولوجية ، فقسم الفنون أقساماً حاسمة ، كما يقسم عالم الحياة أنواع النبات والحيوان . وحين رأى الشعر الغنائي يعتمد اعتماداً ظاهراً على الموسيقى ، عده ضرباً من الموسيقى لا من الشعر . لشدة احكام الفواصل في ذهنه بين الانواع !! كذلك يمكن ان نشير هنا الى محاولة « قدامة » في تقسيم الشعر الى ثمانية أضرب تقسماً « منطقياً » ، واقامة قواعد الجمال فيه على امس عقلية تفسد الشعر افساداً . وهذه الامثلة كافية لظهار الخطأ في اقامة قواعد النقد الفني على أساس « الفلسفة » او « المنطق » . أما ربط هذه القواعد الى فلسفة الجمال بخاصة ، فالواقع أنه لا يثمر شيئاً غير توسيع آفاق النظر الى الفن والجمال . أما اذا أريد ان تكتسب هذه القواعد دقة ووضوحاً فالنتيجة عكسية ، فنظريات الجمال لا تزال غامضة ، يصعب فيها التحديد والايضاح ، وربط النقد الفني اليها لا يقربنا إطلاقاً من ضبط قواعده ، وتوضيح حدوده !

اما الاستمانة بطريقة البحث العلمي ، وبالنظريات العلمية ، فلها فائدتها بلا شك . ولكن لا بد أن يلاحظ أن طبيعة العلم غير طبيعة الفن، وان هناك اختلافاً أصيلاً بين الطبيعتين يحسب حسابه عند التطبيق .

ولعل علم النفس أقرب العلوم بطبيعته للأعمال الفنية، لان مادته التي يعالجها تتصل بالمادة التي يعالجها الفن ، وهي الشعور ، والتعبير عن هذا الشعور . ولكن يجب ألا ننفل غلطة بعض النفسيين التي دعاهم اليها اغترارهم بالفتوح العظيمة في عالم النفس . هذه الغلطة هي محاولة التعميم ، على طريقة العلوم الطبيعية وعلم الحياة

ان المادة التي يشتغل فيها العالم الطبيعي هي الاجسام الجامدة . فمن المستطاع ان يصل فيها الى قواعد حاسمة ، لانه يملك ان يخضع المادة إخضاعاً تاماً لتجارب المعمل . وحتى المادة الجامدة ظهر أنها لا تتصرف في جميع الاحوال تصرفاً واحداً داخل المعمل !!

والمادة التي يشتغل بها العالم البيولوجي هي الاجسام الحية، وهذه من المستطاع ان يصل فيها الى قواعد شبه حاسمة ، لأن تصرفاتها في أثناء التجارب العملية محدودة ، فالحكم الحاسم عليها معقول .

أما المادة التي يشتغل فيها العالم النفسي فهي المشاعر والاحاسيس والمدركات . هي الانفعالات والاستجابات . ويكاد يكون من المستحيل أن يلم الجرب بجميع الظروف

والملاسات ، وان يسيطر على مادة التجربة كما يسيطر العالم الطبيعي او العالم البيولوجي .
فالحكم الحاسم والتعميم الشامل عرضة للأخطاء الكثيرة . فمن الواجب الا يندفع النفسيون
في هذه الاحكام .

وانه ليكون من الخطأ الفادح الاعتماد الكلي في قواعد النقد الفني على اساس علم
لا يستطيع الجزم فيه بشيء الا وهناك احتمال ان تظهر وراء هذا الجزم حالات لا يشملها ،
وقد تغيره من الاساس .

* * *

والطريقة التاريخية في النقد الفني قيمتها كذلك ، ولكن في حدود خاصة ، لانها لا تملك
وحدها ، ولا باضافة الدراسة النفسية اليها ، ان تفسر لنا العمل الفني تفسيراً كاملاً ، وان
أوضحت بعض الملاسات التي أحاطت به ودفعت اليه ولوته . ولعل المثال هنا يكون
أكثر ايضاحاً .

تميل الدراسة التاريخية للفن الى ان تعد ظهور الفنان وعمله حادثاً تاريخياً تدفع اليه
الظروف التاريخية العامة ، وتبرز البيئة كأنه ظاهرة من ظواهرها التي لا بد من وجودها
في اللحظة الواجب ظهوره فيها .

وتميل الدراسة النفسية الى ان تعد الاثر الفني ظاهرة من ظواهر الحالة النفسية للفنان ،
واستجابة معينة لانفعالات معينة ، وتوغل الدراسة التحليلية فيما تسميه « العقد النفسية »
للكشف عن ظروف العمل الفني ودوافعه التي توجد وتلونه .

وقد سلك العقاد في كتابه عن « شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة » الطريقتين معاً ،
فأثبت اولاً ان الغزل كان حاجة طبيعية في البيئة الحجازية في هذا الاوان . وان عمر بن أبي
ربيعة لبى هذه الحاجة تلبية طبيعية . وبهذا يكون الشاعر ظاهرة تاريخية . ثم تحدث عن
« نفس » عمر بن أبي ربيعة وظروفها . فأثبت له « الطبيعة الانثوية » وانه متغزل لا عاشق ،
وانه ابن بيئته المترفة متأثر بها في ميوله واتجاهاته . وبهذا يكون قد حلل نفسه وعلل سلوكه .

والأحكام الى هنا صحيحة ومأمونة لانها لم تتجاوز دائرتها — وهي عرض البيئة التي
نشأ فيها العمل الفني — ولكن لو أريد بالدراسة التاريخية والدراسة النفسية تحليل « الطبيعة

الفنية ، للشاعر ومقوماتها لفشلت في ذلك لتجاوزها حدودها المأمونة (١) .

فكل الظروف لا تبين لنا لماذا كانت طبيعته الفنية على النحو الذي كانت عليه ، وهو ليس مفرداً بين الذين تنطبق عليهم هذه الظروف وتتوافر فيهم الطبيعة الأنثوية .

ذلك سر الموهبة الفنية الذي لا تصل اليه الدراسة التاريخية ولا الدراسة النفسية .

وقد نقول مثلاً: إن المتنبي كان يعاني حب الاستعلاء . وقد يكون هذا هو منشأ فخره في كل شعره ، وقد نعمل به ميله الى كثرة التصغير في الهجاء مثلاً كما صنع العقاد . ولكن هذا لا يعمل لنا عبقرية المتنبي ولا يفسرها ، فلماذا كانت طبيعته الفنية من هذا الطراز وفي هذا المستوى ؟ بل لا يعمل لنا كثرة التصغير في شعره ، فلماذا اختار هذا الاسلوب للتعبير عن تعاليه واستهغار من دونه . وكثيرون لهم مثل طبيعته ولكنهم لا يستخدمون أسلوبه . ان اتجاه الطبيعة الفنية العام هو الذي قد تعلمه الدراسة النفسية ، ولكن نوعها ودرجتها وأسلوبها الخاص . كل ذلك يبقى خارج الدائرة أبداً .

وقد حاول أمين الخولي مثلاً ان يرد اتجاه المعري الى عوامل بيولوجية في جسده وعوامل نفسية في شعره منشؤها العوامل البيولوجية . ولكن ماذا أجدنا هذا في دراسة طبيعة المعري الفنية ؟ لا شيء . فقد يفسر لنا بعض سلوكه في الحياة وبعض اتجاهه الفني . (على ما في هذا التفسير من تعسف في كثير من المواضع) . أما طبيعته الفنية ومستواها وأسلوبه الفني ايضاً فهي خارج الدائرة كذلك .

ولعلنا ننهي من هذه الامثلة الى شيء من القصد في الاعتماد على الدراسات العلمية في صدد النقد الفني . فهي مأمونة ومجدية طالما هي تبحث في المحيط البعيد الواسع للعمل الفني ، ولكنها تفقد قيمتها حين تصل الى الطبيعة الفنية والاسلوب الفني او الى العمل الفني ذاته ، ولا بد حينئذ من استخدام الوسائل الفنية البحتة المعتمدة على الشعور والذوق ، وعلى القواعد الفنية المباشرة المتصلة بأدوات الفن وطرائقه في التعبير والأداء .

* * *

(١) فرويد يقرر « أن التحليل النفسي لا يمكن أن يطلعنا على طبيعة الانتاج الفني ، وهو نفسه في دراسته لليوناردو لم يدرس فيه الانسان بما هو فنان بل درس الفنان بما هو انسان »

مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦

ثم نعود الى اصطلاح « قواعد النقد الفني » . فما هي هذه القواعد ؟ الواقع أن هناك شيئاً من التعميم ، فلكل فن من هذه الفنون قواعده الخاصة به ، طالما أن أدوات التعبير في كل فن مختلفة . واختلاف الأداة يقتضي حتماً اختلافاً في طريقة تناول الموضوع ، بل في اختيار الموضوع ذاته . ولهذا كله أثره في اختلاف قواعد النقد الفني .

يمر الادب بالألفاظ والعبارات ، ويمر التصوير بالألوان والخطوط ، وتعبّر الموسيقى بالأصوات والمسافات ، ويمر النحت بالأحجام والأوضاع .

وتتحكم الاداة في اختيار الموضوع . فالادب بوجه عام يعبّر عن الحركة المتتابعة سواء كانت حركة مادية تتم في الخارج ، او حركة شعورية تتم في الخيال . وهذا يتسق مع طبيعة التعبير اللفظي بالألفاظ المتتابعة في اللسان ، التي تملك وصف كل جزء من جزئيات الحركة المتتابعة في الزمان ، ومن هنا كانت موضوعات الادب : الشعر والقصة والاقصوصة والتمثيلية والترجمة والخاطرة والمقالة والبحث . . كلها حركات في الطبيعة او في الشعور .

وهذه الخاصية تظهر واضحة عند الموازنة بين الادب والتصوير او النحت . فالمصور لأن ألوانه وخطوطه ثابتة ومحدودة المكان ، يختار الموضوعات الثابتة في المكان . يختار المناظر والمشاهد . فإذا أراد التعبير عن الخواطر الشعورية والمعاني المجردة أحلها منـاظـر ومشاهد ثابتة ، لان الادوات الميسرة له تحتم عليه هذا دون سواء . والمثال كذلك ، بل في حدود أضيق من حدود المصور ، لان أدواته ومواده أقل مرونة من أدوات المصور ومواده . وتخيّل مثلاً أن مصوراً او مثلاً حاول ان ينشئ قصة او ترجمة حياة او تمثيلية ! انه تصور مستحيل ، لان هذه الموضوعات حركات متتابعة وايست مناظر ثابتة .

أما الموسيقى فقد تكون أكثر حرية في اختيار الموضوع من التصوير والنحت ، ولكنها مقيدة بقواعد الصوت ، وطبيعة الآلات . فموضوعاتها غالباً هي الموضوعات التأثيرية العامة الغامضة التي لا تتحدد فيها المعاني ، ولا تتوقف على الجزئيات المتتابعة كالموضوعات الادبية . ولئن شاركت الشعر بعض موضوعاته ، فموضوعات الادب الاخرى لا تحاولها الموسيقى .

وقد يلاحظ أن الإيقاع عنصر مشترك في جميع الفنون الجميلة فالإيقاع الصوتي والإيقاع المعنوي متساويان في الادب . وهما جزء أساسي في التعبير ، لان الدلالة الانغوية وحدها لا تكفي في العمل الادبي . والإيقاع في التصوير كذلك كائن ولكنه إيقاع تتولى العين تمييزه بدل الاذن ، وتلاحظه في تناسق الألوان والخطوط . وكذلك في النحت فهو ملحوظ في

الانحناءات والاضاح والابعاد . ولكن الايقاع في هذه المواضع وتلك مجازي . وقد استخدم لفظه بدل لفظ « التناسق » وما زال لكل فن خصائصه . والايقاع بمعناه الحقيقي لا يتحقق كاملاً إلا في الموسيقى . ويتحقق جزئياً في أوزان الشعر وتنظيم النثر .

ومع أن اختلاف الأداة في الفنون ينشأ عنه اختلاف الموضوعات المتاحة لكل فن ، فإننا نفترض أنها قد تجد موضوعات تتحد فيها ، وتملك جميعها التعبير عنها ، ولكن ذلك لا يمحو الفوارق بينها ، ولا يسمح باتحاد قواعد النقد فيها . فالأداة كما أنها تحدد الموضوع تحدد كذلك طريقة تناول الموضوع والسير فيه .

ونفرض أن العاصفة كانت هي الموضوع المشترك الذي تريد الفنون الاربعة ان تتناوله بالتعبير . ففي الادب يتاح للأديب ان يبدأ موضوعه من اول منظر فيه . فقد يصف السكون الذي يسبق العاصفة ، ويتناول مظاهره في الريح والشجر ، وأنفاس الهواء والاحياء . ثم يصف الهبوب والغبار الثائر والريح الغاضبة والشجر المجنون الحركة ، والاحياء المذعورة الهاربة . . الى آخر مظاهر العاصفة المتناثرة . وقد يستمر فيصف استدارة الريح وعودة الهدوء واشتغال السكون . هو قد يربط بين مظاهر الطبيعة ومشاعر النفوس . . الى نهاية الجزئيات والتفصيليات التي يتناولها العنوان .

ولا بد له بحسب الأداة المهيأة له ان يراعي دلالة الالفاظ اللغوية ودلالة الجمل البيانية ، ومع ايقاعها الموسيقي في الاذن ، والاشعاعات الخيالية التي ترسم الصور والظلال من وراء الالفاظ والعبارات ، يستطيع أن يعبر تعبيراً كاملاً عن المشهد في الطبيعة ، وعن التأثيرات الشعورية المصاحبة له في النفس ، وينقل الى الآخرين هذا كله ، ويثير في نفوسهم انفعالات معينة ناشئة من ايجاء التعبير المؤثر .

فإذا شاء المصور أن يعبر عن « العاصفة » لم تكن الفرصة متاحة له ليتناول موضوعه بهذا الترتيب التسلسلي ، ولو ملك هذا الطريق لاحتاج الى عشرات اللوحات المتتابعة ، وفشل بعد ذلك فشلاً ذريعاً ، لأنه أراد التعبير عن الحركة المتتابعة ، ومجاله هو المشاهد الثابتة . وطبيعة الأداة الميسورة له لا تسمح له الا باختيار منظر ثابت واحد يوحى بالعاصفة في لحظة . فقد يختار مثلاً منظر الهبوب ، فيرسم انساناً قد التفت ملابسه في حركة عصبية في اتجاه الريح ودلت ملامحه النفسية على العاصفة . وفي طرف الصورة أشجار مجنونة الحركة او

طائر مبيض الجناح ينحني للعاصفة . ثم يجسد في الالوان مايعبر به عن المنظر الحسي والاثـر النفسي معاً . ثم يستعين بانحناءات الخطوط على تكملة التعبير والتأثير .

وليس هذا الا مثلاً بطبيعة الحال . فللتصوير في هذا الموقف اتجاهات شتى ، ولكنها جميعاً مقيدة بهذه القيود : قيد اختيار منظر ثابت واحد من مناظر العاصفة المتتابعة لا كل مناظرها ، وقيد التعبير الكلي في لحظة عن شتى التأثيرات المصاحبة للعاصفة ، وقيد الاستعاضة بالالوان والخطوط عن المعاني والايقاع .

وقد تكون الفرصة المتاحة للنحات أضيق ، ووسائل التعبير في يده أقل . فليس في يده الا مادة جامدة أبعادها محدودة ، كما أنه محروم من تعدد المناظر الجزئية الدالة في اللوحة الواحدة ، فهو مقيد بقيود المصور نفسها ، مضافاً إليها حرمانه من اللون وتعدد المناظر .

وأما الموسيقى فقد تكون أكثر طلاقة من التصوير والنحت ، ولكن الأداة الميسرة للموسيقى ، وهي الاصوات والمسافات تعين طريقه . وهو لا يملك الا تأليف لحن متناسق من أصوات مختلفة ، تحدث الاثر النفسي الاجمالي الغامض ، لانه لا وجود للدلالات المعنوية الجزئية في الانغام بصفة كاملة . حتى في الموسيقى الغربية التي تقوم الآلات الموسيقية فيها بأدوار شبيهة بأدوار الممثلين على المسرح في تنسيق فكري معلوم ومحدود .

واقـد يستطيع اللحن كما يستطيع اللوحة كما يستطيع التمثال أن يحدث في النفس أثراً مساوياً للأثر الذي يحدثه العمل الأدبي ، أو فائقاً عنه . . . ولكن طريقة كل فن من هذه الفنون في إحداث هذا الاثر مختلفة عن الأخرى ، لأن طريقة الاداء ، اي طريقة تناول الموضوع والسير فيه ، مختلفة .

ولما كان النقد لا بد ان يتناول طريقة استخدام الاداة الخاصة بكل فن ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه — وكلاهما ذات قيمة أساسية في الحكم — فلا بد ان تختلف قواعد النقد في كل فن عنها في الفن الآخر ، بحيث لا تصالح القواعد الفنية العامة للتطبيق الجزئي على ذات العمل الفني ، وان صليحت بعض الشيء في الدراسة التاريخية والدراسة النفسية والدراسة الجمالية للفنون . اي لدراسه الاطار وحده لا ذات الموضوع .

* * *

لا بد إذن من إفراد الادب بقواعد نقد خاصة به تتمشى مع ادواته وطبيعته وموضوعاته وطريقة استخدام الأدوات ، وطريقة تناول الموضوع والسير فيه .

على اننا نعود مرة أخرى فنجدنا في حاجة الى تفصيل خاص في قواعد النقد الادبي .
فليس الادب فناً واحداً إنما هو فنون كثيرة : شعر — متنوع الالوان — وأقصوصة وقصة
ورواية وتمثيلية وترجمة وخاطرة ومقالة وبحث . . . وكل فن من هذه الفنون طريقته
وموضوعاته . وعلى هذين الاساسين تقوم قواعد نقده الفنية ، إذا اردنا الدقة في التطبيق .

ومن هنا تتضح قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة . فهي الطريقة التي تواجه
كل فن من فنون الأدب بنظرة خاصة تناسب طبيعته وأداته ، ولا تقف على هامشه ومحيطه .
وهذه الطريقة هي التي نختارها ونؤثرها في النقد الادبي لذات الموضوع الادبي .
أما البحوث التاريخية والنفسية والجمالية فنكتفي منها بأن تكون اطاراً للعمل الادبي ،
تعين على فهمه وفق ظروفه ، ولكنها لا تقني عن مواجهة النص والحكم عليه بالنظر الى قيمة
الشعورية وقيمته التعبيرية مباشرة .

وليس في هذا إغفال لقيمة تلك البحوث وأهميتها . . متى استخدمت داخل حدودها
المأمونة وفي مواضعها المناسبة . فمن مجموعها يتألف نقد متكامل كامل يواجه العمل الادبي من
جميع نواحيه .

هذا بيان بجملة لا بد منه قبل الحديث عن « مناهج النقد الادبي » في القسم الثاني من
الكتاب ، بتوسع وتفصيل .

مناهج النقد الأدبي

لكي نقرر مناهج محددة للنقد الأدبي ، يجب ان نحدد وظيفته وغايته ، وكل تحديد او تعريف في هذا المجال مفروض سلفاً أنه لا يستقصي جميع الحالات ، ولا يهدف الى أن يكون قواعد دقيقة دقة القواعد العلمية البحتة . إنما الغرض منه هو توضيح الاتجاهات ، واعطاؤها سمّة خاصة تفرقها من غيرها على قدر الامكان . وكل مغالاة في التحديد الحاسم منافية بطبيعتها لطبيعة الادب المرنة .

وبعد هذا الاحتراس الواجب نستطيع ان نقرر أن غاية النقد الأدبي ووظيفته تتلخص فيما يلي :

أولاً : تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، وبيان قيمته « الموضوعية » على قدر الامكان ، لأن « الذاتية » في تقدير العمل الأدبي هي أساس « الموضوعية » فيه ، ومن العبث محاولة تجريد الناقد - وهو ينظر الى العمل الأدبي فيقومه - من ذوقه الخاص ، وميوله النفسية واستجاباته الذاتية لهذا العمل . هذه الاستجابات التي ترجع الى تجاربه الشعورية السابقة بقدر ما ترجع الى العمل الأدبي نفسه ، ودعك من الحالة النفسية الوقعية التي يكون فيها الناقد لحظة نظره في هذا العمل !

كل هذه عوامل تجعل التقويم الفني للعمل الأدبي مسألة تفاعل بين هذا العمل وشعور الناقد . وهذا ما يسمونه « الذاتية » في النقد . ولكن من المستطاع - وفي هذه الحدود - ان يتخذ الناقد هذه الذاتية أساساً لحكم « موضوعي » كما أسلفنا . وذلك بأن يلاحظ طبيعة العمل الأدبي الذي ينظر فيه ، وأدواته الميسرة له ، وطرائق تناوله والسير فيه ، وقيمته الشعورية وقيمته التعبيرية بوجه عام ؛ فينبه كل هذا الى محاولة الخروج من تأثره الشعوري المبهم ، والى ضرورة اشراك الآخرين معه في الاسباب والمقدمات التي تدعوه الى اصدار حكم ما . وبذلك يخرج - بقدر ما تسمح طبيعة الموقف - من الذاتية الضيقة المعتمدة على الشعور المبهم ، الى الموضوعية العامة المعتمدة على عناصر وقواعد كامنة في العمل الأدبي ذاته .

ثانياً : تعيين مكان العمل الأدبي في خط سير الادب ، فمن كمال تقويم العمل الأدبي من

الناحية الفنية ، ان نعرف مكانه في خط سير الادب الطويل ، وأن نحدد مدى ما أضافه الى التراث الادبي في لغته ، وفي العالم الادبي كله . وأن نعرف : أهو نموذج جديد أم تكرار للنماذج السابقة مع شيء من التجديد ؟ وهل ما فيه من جدة يشفع له في الوجود ؟ أم هو فضلة لا تضيف لرصيد الادب شيئاً !

هذا وأمثاله قيم فنية تضاف الى قيمة العمل الادبي في ذاته - كما تضاف الى صاحب هذا العمل عند الحكم على قيمته الكاملة - وتحتاج الى تتبع فنون الادب ومذاهبه واتجاهاته وأطواره ، وتقضي دراسات عامة مستفيضة دقيقة ، مضافة الى الدراسات الخاصة في الادب والذوق الادبي الخاص والقيم الموضوعية للعمل الادبي .

ثالثاً : تحديد مدى تأثير العمل الادبي بالحيط ومدى تأثيره فيه - وهذه ناحية من نواحي التقويم الكامل للعمل الادبي من الناحية الفنية - فضلاً على الناحية التاريخية - فانه من المهم ان نعرف ماذا أخذ هذا العمل الادبي من البيئة وماذا أعطى لها . وأن نحدد بذلك مدى العبقرية والابداع ، ومدى الاستجابة العادية للبيئة .

وتحديد مدى تأثير العمل الادبي بالحيط مستطاع في كل وقت متى اجتمعت لدينا المعلومات والدراسات للظروف التي سبقت وأحاطت عملاً أدبياً ما . أما مدى تأثيره في الحيط فمعرفة كذلك ميسورة اذا كان هذا العمل الادبي قديماً مضى عليه من الزمن ما يكفي للحكم . فأما بالقياس الى الاعمال المعاصرة ، فتحديد آثارها مسألة متروكة لضمير الغيب ، ومن سبق الحوادث ان يمين الناقد قيمتها من هذه الناحية ، وكل ناقد يحترم نفسه لا يتورط في تنبؤات من هذا القبيل ، ليحكم حكماً تاريخياً على الاجيال القادمة ، وحسبه ان يقوم العمل من ناحية طبيعته الفنية ، ومن ناحية ما أضافه الى تراث الادب ، ومن ناحية تأثيره بالحيط ، وهذا كله سيكون جزءاً من الحكم التاريخي الكامل فيما بعد . وهذا وحده يكفي !

رابعاً : تصوير سمات صاحب العمل الادبي - من خلال اعماله - وبيان خصائصه الشعرية والتعبيرية ، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذه الاعمال ، ووجهتها هذه الوجهة الممينة . وذلك بلا تمحل ولا تكلف ولا جزم كذلك حاسم .

ومما يدعو الى هذا الاحتياط الاعتقاد بأن أبسط الاستجابات الانسانية وأصغرها لا تنبعث من مؤثر واحد ، ولا من عدة مؤثرات متفرقة بسيطة . فالنفس الانسانية تستجيب لكل مؤثر بمجموعها كله . وهو مجموع متشابك معقد ، موغل في التعقيد . ومن المجازفة الروح

العلمية ذاتها ، الجزم بأن مؤثراً واحداً أو عدة مؤثرات منفردة هي التي سببت استجابة ما .
فما بالك بالعمل الادبي الذي تنطوي تحته عوامل ومؤثرات شتى ، يصعب على أي ناقد الاهتداء
اليها جميعاً ، ولو كان صاحب هذا العمل حاضراً ، وخاضعاً للتحليل النفسي في اكبر
معمل اخصائي .

وذلك كله فضلاً على ان الدراسات النفسية لا تتعلق إلا بما هو انساني في العمل الفني ،
ولا تملك الدخول في أسباب « الطبيعة الفنية » . وهذا اكبر استاذ في مدرسة التحليل
النفسي « فرويد » يقرر « أنه لا يدرس الفنان في الانسان ولكنه يدرس الانسان في
الفنان (١) » كما تقدم .

* * *

إذا عرفنا وظيفة النقد وغاياته في هذه الحدود التقريبية أمكن ان نعين مناهج النقد التي
تكفل لنا تحقيق هذه الغايات .

وقبل أن نعين هذه المناهج ينبغي أن ننبه مرة أخرى الى امرين : الاول أن الفصل
الحاسم بين هذه المناهج وطرائقها ليس بمستطاع . والثاني ان هذه المناهج مجتمعة هي التي
تكفل لنا صحة الحكم على الاعمال الادبية ، وتقويمها تقويماً كاملاً ، فاشار أحدها على الآخر
لا يكون الا في الموضع الذي يكون فيه أحدها اجدى من الآخر . فلا محل للتفضيل المطلق ،
ولا للمفاضلة الحاسمة بين هذه المناهج .

وبعد هذا التنبيه نستطيع ان نحدد هذه المناهج وهي :

- ١ - المنهج الفني .
- ٢ - التاريخي .
- ٣ - النفسي .

ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد الادبي « ندعوه المنهج المتكامل » .
ثم لنأخذ في البيان عن كل من هذه المناهج جميعاً .

(١) مجلة علم النفس عدد أكتوبر سنة ١٩٤٦ .

المنهج الفني

وهو أن نواجه الأثر الأدبي بالقواعد والاصول الفنية المباشرة . ننظر في نوع هذا الأثر: قصيدة هو أم اقصوصة أم رواية أم ترجمة حياة أم خاطرة أم مقال أم بحث ؟ ثم ننظر في قيمه الشعورية وقيمته التعبيرية ومدى ما تنطبق على الاصول الفنية لهذا الفن من الادب . وقد نحاول تلخيص خصائص الادب الفنية - التعبيرية والشعورية - من خلال أعماله .

ومن ذلك نرى ان هذا المنهج يحقق لنا - الغاية الأولى تحقيقاً كاملاً ، ويشترك في تحقيق الغايات الثلاثة الأخرى ، لأنها تقوم في جزء منها على الغاية الأولى .

ويعتمد هذا المنهج أولاً على التأثير الذاتي للناقد - كما أسلفنا - ولكنه يعتمد ثانية على عناصر موضوعية وعلى أصول فنية لها حظ من الاستقرار . فهو منهج ذاتي موضوعي ، وهو أقرب المناهج الى طبيعة الادب ، وطبيعة الفنون على وجه العموم .

ومن هنا تظهر قيمة الطريقة التي اتبعناها في الفصول السابقة من هذا الكتاب .

ويحتاج اتباع هذا المنهج الى خصائص في الناقد ، وإلى ألوان من الدراسات الفنية واللغوية ، يحسن ان نستعرضها هنا على وجه الاجمال .

يقوم هذا المنهج أولاً على التأثير ؛ ولكي يكون هذا التأثير مأمون العاقبة في الحكم الأدبي يجب ان يسبقه ذوق فني رفيع ، يعتمد هذا الذوق على الهبة الفنية اللدنية ، وعلى التجارب الشعورية الذاتية ، وعلى الاطلاع الواسع على مآثور الادب البحث والنقد الأدبي كذلك .

ويقوم المنهج ثانياً على القواعد الفنية الموضوعية . وهذه تتناول القيم الشعورية والقيم التعبيرية للعمل الفني ، فلا بد له من فسحة في نفس الناقد تسمح له بتجلي ألوان وأنماط من التجارب الشعورية ، ولو لم تكن من مذهبه الخاص في الشعور . ولا بد له كذلك من خبرة لغوية وفنية ، وموهبة خاصة في التطبيق: تطبيق هذه القواعد النظرية على النموذج فكثيرون يعرفون الاصول الفنية المقررة ، ولكنهم عندما يواجهون النموذج يخطئون وينحرفون بهذه الاصول .

وقبل كل شيء لا بد من مرونة على تقبل الانماط الجديدة التي قد لا تكون لها نظائر يقاس عليها ، ويكون من شأنها ان تبدل في القواعد المقررة والاصول المعروفة لتوسع آفاقها وتضيف اليها . وهذا ما عبرنا عنه بالفسحة الفنية الشعورية .

هذه المرونة هي التي تنقص كثيرين من النقاد العرب في العصر القديم ، فتقف بهم عند النماذج الماثورة من أنماط الشعور والتعبير ؛ فما كان متفقاً معها فهو جيد مقبول ، وما شذ عنها فهو معيب مرفوض . فالمولدون من الشعراء بدأوا يخالفون القدماء شيئاً ما في طريقة التعبير فوجدوا من يتمصب عليهم ، ويمتنع من رواية أشعارهم ، والمحدثون أخذوا يبعدون في مخالفة طريق القدماء والمولدين ، فثارت في وجوههم عاصفة لا تقوم على اساس التقدير الفني المطلق ، ولكن على اساس الموازنة بينهم وبين اوائك القدماء والمولدين ؛ - البحري مثلاً لا يخالف « عمود الشعر العربي » فهو مستجاد ومستحسن عند جمهرة النقاد ، على عكس أبي تمام الذي فارق هذا العمود ؛ ومع ان الحق من الناحية الفنية كثيراً ما كان في صف اوائك الذين آثروا طريقة البحري على طريقة أبي تمام ، فان تمليلهم كان في الغالب مخطئاً ، لأنه مبني على اساس المحافظة على الطرائق القديمة وهذا هو الخطأ في منهج النقد ذاته . وقد وقع فيه حتى الذين شاءوا التحرر منه كالأمدي وأبي الحسن الجرجاني ، ذلك أنهم لم يملكوا التخلص من أذواقهم الخاصة المتأثرة بالقديم ، تأثراً في الصميم !

* * *

هذا المنهج الفني هو الذي عرفه النقد العربي .. أول ما عرف - عرفه ساذجاً أولياً في مبدأ الأمر ، ثم سار فيه خطوات لم تبلغ به المدى ، ولكنها قطعت شوطاً له قيمته - على كل حال - بالقياس الى طفولة الادب والى طفولة النقد التي كانت حينذاك .

بدأ النقد تدوقاً محضاً ، لا يتمدى التذوق الى التعليل ، ولا يتجاوز المرحلة التأثرية البحتة فكان الرجل يسمع البيت من الشعر أو الابيات ، فيمنحها إعجابه او يقابلها باستهجانه ثم لا يزيد شيئاً . وقد شغلت هذه المرحلة ايام الجاهلية كلها وصدر الاسلام .

جلس النابغة في سوق عكاظ يحكم بين الشعراء في قبته الحمراء من الجلد ! فأنشده الاعشى والخنساء وحسان ، فقال للخنساء : « لولا أن أبا بصير - يعني الاعشى - أنشدني ، لقلت : إنك أشعر الجن والانس » . فالأعشى - عند النابغة - أشعر ، وتليه الخنساء ثم يليها

حسان . ولكن لماذا ؟ ما علة هذه الأحكام ؟ هذا ما لم يكن الناقد مطالباً به إذ ذاك ، فحسبه أن يكون مشهوداً له بالدوق ، وحسبه أن يتذوق ، وإن يتأثر ، فيحكم (١) .

وكان يقع أن يعمل الناقد حكمه في بعض الأحيان . ولكنه تعليل ساذج يتعلق بلفظة أو بمعلومات حسية ، أو ما أشبهه ، ولا يتعلق بالقيم الشعرية على كل حال . ذلك مثل ما حكوا من أن طرفة سمع التماس ينشد بيته :

وقد أتتني الهم عند احتضاره
بناج عليه الصيغرية مكدم

فقال طرفة : استنوق الجمل . لأن الصيغرية سمة تكون في عتق الناقة ولا تكون في عنق البعير . وعد ذلك عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ في استنكار عادة محلية من عادات العرب مع النوق والبعران !

كذلك انتقد مهلهل لقوله :

فلولا الريح أسمع من بحجر
صليل البيض تقرر بالذكور

لأنه كان بين الجبه التي ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة ، لا يمكن أن يسمع منها صليل السيوف والبيضات ! وعد هذا عيباً شعرياً ، وهو في الواقع خطأ تقدير مسافة من المسافات أو مبالغة شعرية !

لهذا عد نقد عمر بن الخطاب في صدر الاسلام لزهير بن أبي سلمى حين قال : إنه شاعر الشعراء ، ثم علل هذا الحكم بقوله : لأنه كان لا يعاقل في الكلام ، وكان يتجنب وحشى الشعر ، ولم يمدح أحداً إلا بما هو فيه .

محمد هذا فلتة سابقة لأوانها في النقد العربي . لأنها فيما يلوح كانت أول تعليل يتوسع في

(١) لهذه القصة ذيل في بعض كتب الروايات ، ذلك أن حساناً سأل عما جعله يتخلف عن الخنساء .

فقال النابغة يعمل هذا - أو قالت الخنساء - نقداً لبيته :

لنا الجففات الغر يلمن بالضحي
وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

« قلت » الجففات . وهو جمع قلة ولو قلت الجفان لكان أفضل . وقلت يلمن والامعان يختمني ويظهر ولو قلت يشرقن لكان أفضل . وقلت بالضحي وكل شيء في الضحي يلمع ولو قلت بالدجي لكان أفضل . وقلت « يقطرن » ولو قلت يجرين لكان أفضل . . . وهي رواية ظاهرة البطلان لا تتفق مع طبيعة النقد حينذاك لما فيها من تفصيل وتعليل .

بيان أسباب الحكم الأدبي ، مع ان هذا التعليل لا يتعدى الألفاظ والصدق الأخلاقي ، الذي قد لا يكون ذا قيمة بمفرده في الشعر ، لانه قد يكون شيئاً آخر غير الصدق الشعوري والصدق الفني ، اللذين يتدخلان في الحكم على قيمة الشعر الفنية .

ولكن النقد العربي لم يقف عند هذه المرحلة ، فقد حاول أن يتجاوز المرحلة التأثرية الى المرحلة التعليلية ، وحاول أن يضع قواعد وأصولاً للنقد لم تخرج في الغالب عن حدود المنهج الفني .

وضع ابن سلام الجهمي المتوفي في أول القرن الثالث (١) كتابه في « طبقات الشعراء » . اذ وجد أن الجاهليين الاسلاميين اتفقوا — في حدود النقد التأثري — على إيشار امرئ القيس والنابعة والأعشى وزهير من الجاهليين ، وجعلوهم طبقة ، وعلى إيشار الفرزدق وجريز والأخطل من الاسلاميين وجعلوهم طبقة ، فرأى ان يقرر هذا في كتاب ، وان يصنف الشعراء بعدهم طبقات كذلك بلغ بها عشرأ .

ومع أن ابن سلام قد تطرق الى شيء من المنهج التاريخي ، الا أن عمله في الصميم لا يعد كثيراً عن حدود المنهج الفني في أبسط صورته ، وقد استعرض فيه صورة النقد في الجاهلية وصدر الاسلام ، وهي تتعلق بالألفاظ مفردة كالتي اسلفنا ، او بحقائق محلية أو بعيدة عروضية كالاقواء الذي أخذوه على النابعة — وهو اختلاف حركة القافية في الابيات — وعلى العموم لم يكن يتجاوز المواضع المفردة الى الحكم العام الشامل على القصيدة . ولم يكن يتعرض خاصة للقيم الشعورية فيها .

وخطا ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » (٢) خطوة أخرى فحاول ان يضع قواعد لنقد الشعر ، وقسمه الى اربعة اضرب .

« ضرب حسن لفظه وجاد معناه » و « ضرب حسن لفظه وعلافاذا أنت فتشنته لم تجد هناك طائلا » و « ضرب جاد معناه وقصرت الألفاظ عنه » و « ضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه » . ثم ضرب الأمثلة على كل ضرب . وكانت تعليقاته على هذا النحو بعد كل مثل : « لم يقل أحد في الهيبة أحسن منه » ، « لم يبتدىء أحد مرثية بأحسن منه » ، « حدثني

(١) توفي سنة ٢٣١ هجرية .

(٢) المتوفي سنة ٢٧٦ .

الرياش عن الاصمعي أنه قال : هذا أبرع بيت قالته العرب . « ولم يقل أحد في الكبر أحسن منه » . « لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أعرب » . « وهذه الألفاظ أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع » . « وهذا الشعر بين التسكف ردىء الصنعة ... الخ » .

وهي تعليقات لا تزال كما ترى بعيدة عن التعليل . ولكن فضل ابن قتيبة ينحصر في أنه حاول أن ينظر الى القيم الشعورية والقيم التعبيرية ، وأن يجعل لها في النفس حساباً . وإن يكن بطبيعته الحال لم يخط في هذا الطريق الا خطوة اولية نرى فيها نحن اليوم كثيراً من السذاجة وكثيراً من الخطأ . وقد وقفنا في فصل سابق عند نقده الأبيات :

« ولما قضينا من منى كل حاجة ... »

ورأينا قصوره عن تقلي الصور الجميلة الحاشدة في الأبيات ، وقصر فضلها على سهولة الألفاظ وحسن مخارجها ومقاطعها . وهو شيء من أشياء في هذه الابيات الجميلة . ونزيد هنا أنه كان ينظر الى المعاني نظرة عقلية وخلقية لا نظرة فنية . فليست الاحاسيس والمشاعر هي التي تلفته ، إنما تلفته الحكمة العقلية والقاعدة الخلقية . يدل هذا على استجداته لقول أبي ذؤيب :

والنفس راغبة إذا رغبتَها وإذا ترد الى قليل تقنع

وضربه مثلاً للشعر « حسن لفظه وجاد معناه » ، أي لاحسن ضروب الشعر عنده على الاطلاق ، وإثارة هذا البيت على الأبيات السالفة « ولما قضينا .. الخ » مما يشهد بأن حسه الفني كان قاصراً على كل حال ، ولكن هذا منه يكفي بالقياس الى زمانه البعيد .

وقد تلت محاولة ابن قتيبة محاولة قدامة بن جعفر في كتابيه « نقد الشعر » و « نقد النثر » وهي محاولة في اتجاه جديد . اتجه فلسفي منطقي علمي . وهي محاولة فاشلة لهذا السبب نفسه . فقد حاول أن يطبق على الشعر الاقيسة العقلية الخافتة .

بدأ بتعريف الشعر بأنه « قول موزون مقفى يدل على معنى » وجعل يشرح تعريفه على طريقة المناطقة ، ثم تلا ذلك تقسيم الشعر تقسيماً منطقياً بحسب حدود هذا التعريف الأربعة فنشأ له ثمانية . أضرب : أربعة منها على هذه الحدود الأربعة البسيطة ، وأربعة ناشئة من حدود ائتلاف « اللفظ مع المعنى » و « اللفظ مع الوزن » و « اللفظ مع القافية » و « المعنى مع الوزن » وتوسع بخاصة في الحد الرابع المفرد ، حد « المعنى » وقرر ان جودة المعنى تتعلق بأن يكون مقابلاً للغرض ، وفسر هذا بأن المدح مثلاً يكون جيداً إذا كان مدحاً بالصفات التي

يمدح بها الرجال ، وهي « الشجاعة والعقل والعدل والعفة » أو مشتقاتها كالجود الذي هو أحد أقسام العدل مثلاً . والهجاء يكون على عكس المدح . والثناء مدح مع (كان) . الخ . وبذلك خرجنا نهائياً من دائرة الفن الى دائرة المباحث الخلقية الفلسفية . وقد كان يهيمه بالفعل ان يظهر اطلاعه على الفلسفة الاغريقية ، فيشير الى نظرية الوسط عند أرسطو وتطبيقها على الفضيلة التي يمدح بها الرجال ويهجون بضدها وإلى آراء جالينوس في الاخلاق .! ولم ينظر قدامة الى أن هذه القواعد قد تتحقق في الكلام ثم لا يكون شمرأ لان الشعر عمل فني قبل كل شيء ، لا يحدده موضوعه ، ولكن يحدده أسلوبه ونوع التأثير بموضوعه . وعلى كل حال فان محاربة قدامة لم تخط بالنقد الفني الى الامام لأنها أغفلت المنهج الفني إغفالاً تاماً ، بل أغفلت المناهج الادبية جميعاً ، وبعدت عن محيط الادب الى محيط آخر غريب عليه كل الغرابة .

ولكن المنهج الفني عاد ينمو نمواً جديداً على يدي رجلين من رجال النقد الادبي ، ورجلين من رجال البلاغة في القرنين الرابع والخامس .

فأما الرجلان الاولان فهما : ابن بشر الآمدي (١) في كتابه « الموازنة بين الطائفتين أبي تمام والبحري » وأبو الحسن الجرجاني (٢) في كتابه « الوساطة بين المتني وخصومه » وقد سار كلاهما على مراعاة القيم التعبيرية والقيم المعنوية في حدود نمدها اليوم ضيقة محدودة ، ولكنها كانت اذ ذاك أوسع وأشمل من سائر الحدود التي بلغ اليها النقد قبلها . وقد شملت كل ما سبقها وزادت . تناولوا الألفاظ ومحاسنها ومعانيها ، وتناولوا المعاني وما يستجد منها وما يستكره ، وتطرقوا الى مباحث تعد الى حد ما داخلية في « المنهج التاريخي » ، لأنها تتعلق بالسركات الشعرية والسابق في المعاني والتعبيرات واللاحق ، ولكنها لم يتوسعا في التعليل عند الاستحسان او الاستقباح .

وهذا المثال من كتاب الموازنة يوضح مانعنيه :

« قال مرار الفقمسي في وصف الأثافي :

أثر الوقود على جوانبها بخدودهن كأنه لطم

(١) المتوفى سنة ٣٧١ هـ .

(٢) المتوفى سنة ٣٦٦ هـ .

أخذه أبو تمام فقال :

أثاف كالحدود لطمن حزناً ونؤي^ي مثلما انفصم السوار

« أورد المعنى في مصراع ، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق ، فأجاد ، إلا أن بيت المزار أشرح وأوضح معنى لقوله « أثر الوقود على جوانبها » فأبان المعنى الذي من أجله أشبه الحدود المملوكة . »

وكذلك هذا المثال من كتاب الوساطة :

« وقد علمت أن الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان حتى إنك لا تكاد لا تجد قصيدة ذات نسيب تخلو منه إلا في النادر الفذ ، ومتى جمعت ذلك ، ثم قرنت إليه قول امرئ القيس :

تصد وتبدي عن أسيل وتتقي مناظرة من وحش وجرة مطفل
أو قابلته بقول عدي بن الرقاع :

وكأنها بين النساء أعـارها عينية أحور من جآذر جاسم

« رأيت إسراع القلب إلى هذين البيتين وتبينت قربهما منه ، والمعنى واحد وكلاهما خال من الصنعة بعيد عن البديع إلا ما حسن به من الاستعارة اللطيفة التي صكسته هذه البهجة ، هذا وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام ما لو حذف لاستغنى عنه . وما لا فائدة في ذكره ، لأن امرأ القيس قال من « وحش وجرة » وعديا قال « من جآذر جاسم » ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما في إتمام النظم ، وإقامة الوزن (ولا تلتفت أن ما يقوله المعنويون في وجرة وجاسم قائما يطلب به بعضهم الأعراب على بعض) وقد رأيت طباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الأطباء ، وسألت من لا أحصي من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلاً على وحش « صرية » وغزلان « بسيطة » وقد يختلف خلق الطبا وألوانهم باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك ، وأما ما تم به عدي الوصف ، وأضافه إلى المعنى المبثذل بقوله على إثر هذا البيت :

وسنان أيقظه الناس فرنقت في عينه سنة وليس بنائم

« فقد زاد به على كل من تقدم ، وسبق بفضله جميع من تأخر ؛ ولو قلت اقتطع هذا المعنى فصار له ، وحظر على الشعراء ادعاء الشرك فيه ، لم أرني بعدت عن الحق ولا جانب الصدق . »

ولكن الرجلين على العموم لا يتجاوزان موازنة بيت بيت ، او معنى بمعنى او تشبيه بتشبيه . لا يتجاوزان هذا الى الأحكام الشاملة الا قليلا ، واعتمادهما على الذوق - الذي قد يخطيء عندهما - وعلى المأثور من استحسان الاوائل واستهجانهم المعاني وطرق التعبير . ولكنها على أية حال خطوا خطوة واسعة بالنقد الادبي على المنهج الفني . واذا لم يكن بد ان تفاضل بينهما فانا نقرر ان أبا الحسن كان ذوقه أصفى وتعبيره أجمل ، والروح الادبية فيه واضحة عميقة .

أما الرجلان الآخران فهما أبو هلال العسكري في كتابه « الصناعتين » وعبد القاهر الجرجاني في كتابيه « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » .

والخطوة التي خطاها أولهما لا تضيف شيئاً في النقد الادبي الى خطوة الآمدي وأبي الحسن الجرجاني . بل ربما قصرت عنها . ولكن عبد القادر هو الفذ بين النقاد والبلاغيين (١) . وان كان أسلوبه أقل صفاء من أسلوب اصتاده أبي الحسن الجرجاني .

ونكتفي هنا بنموذج لأبي هلال قبل ان نفرغ لوصف الخطوة التي خطاها « عبد القاهر » .. جاء في كتاب الصناعتين (٢) :

« من الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . ان الخطب الرايقة والاشعار الرايمة ما عملت لافهام المعاني فقط . لان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الافهام . وانما يدل حسن الكلام وإحكام صيغته ورونق ألفاظه وجودة مطالبه وحسن مقامه وبديع مباديه وغريب مبانيه ، على فضل قائله وفهم منشيه . وأكثر هذه الأوصاف ترجع الى الألفاظ دون المعاني . . . وتوخي صواب المعنى أحسن من توخي هذه الامور في الألفاظ . . . ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة والخطيب في الخطبة والشاعر في القصيدة . . . يبالغون في تجويدها ، ويغلون في ترتيبها ليدلوا على براعتهم وحذقهم بضاعتهم ، ولو كان الامر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كدأً كثيراً ، وأسقطوا على أنفسهم تعباً طويلاً .

(١) لم نرد التفرقة بين النقاد والبلاغيين ، لان مباحث البلاغة الى ذلك الحين كان لها طابع نقدي عام . ولم تكن فسدت بالقواعد الحرفية كما فسدت على أيدي السكاكي والخطيب وسواهما . ونحن نرى أن مباحث البلاغة على ذلك النحو تكون القاعدة الاولى للنقد الادبي .

(٢) فرغ من تأليفه سنة ٣٩٥ هـ .

« ودليل آخر .. أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذبا ، وسلساً سهلاً ، ومعناه وسطاً ،
دخل في جملة الجيد ؛ وجرى مجرى الرابع (النادر) - كقول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالاركان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هورائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأناق المطي الأباطح

« وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى . وهي رائعة معجبة وإنما هي : ولما قضينا الحج
ومسحنا الاركان وشدت رحالنا على مهازيل الابل ولم ينظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير
بنا الابل في بطون الاودية .

« وإذا كان المعنى صواباً ، واللفظ بارداً وفاتراً - والفاتر شر من البارد - كان مستهجنًا
ملفوظاً ، ومذموماً مردوداً . والبارد من الشعر قول عمرو بن معدي كرب :

قد علمت سلمى وجاراتها ماقطر الفارس الا انا
شككت بالرمح سراييله واخيل تعدو زيبا حوانا

« وأجود الكلام ما يكون جزلاً سهلاً . لا ينفلق معناه ، ولا يستبهم مفزاه ، ولا يكون
مكدوداً مستكرهاً ، ومتوعراً متقعراً ، ويكون بريئاً من الغثاثة . والكلام إذا كان لفظه
غثاً ، ومعرضه رثاً ، كان مردوداً ولو احتوى على اجل معنى وأنبه وأرفعه وأفضله ، كقوله :

لما أطعناكم في سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف نقمته

وقول الآخر :

ارى رجالاً بأدنى الدين قد قنعوا وما اراهم رضوا في العيش بالدون
فاستغن بالدين عن دنيا الملوك كما استغنى الملوك بدنيهم عن الدين
« لا يدخل هذا في جملة المختار ، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل ، وأما الجزل الرديء
الفج الذي ينبغي ترك استعماله ، فمثل قول تأبط شراً :

ولما سمعت العوّض تدعو تنفرت عصافير رأسي من نوى فعوأينا
وحشحت مشغوف الفؤاد فراغني أناس بفيقان فمزت القرأينا
فأدبرت لا ينجو نجاتي تقف يبادر فرخيه شمالاً وداجنا
من الخوص هزروف يطير عفاؤه اذا استدرج الفيفاء مد المغابنا

أزج زلوج — زرفي زفارف هزف يذ الناجيات الصوافنا
« فهذا من الجزل البغيض الجلف ، الفاسد النسيج ، القبيح الوصف ، الذي ينبغي ان
يتجنب مثله . وتميز الالفاظ شديد . . اخبرنا أبو أحمد عن فضل اليزيدي عن إسحق الموصلي
عن ايوب بن عباية : ان رجلاً أنشد ابن هرمة قوله :

بالله ربك ان دخلت فقل لها هذا ابن هرمة قائماً بالباب
« فقال ما كذا قلت ، أكنت أتصدق ؟ قال فقاعدا . قال : أكنت أبول ؟ قال : فماذا ؟
قال : واقفاً . . ليتك علمت ما بين هذين من قدر اللفظ والمعنى . »

وهذا — كما ترى — لون لا يختلف كثيراً عن الآمدي وعن أبي الحسن الجرجاني ،
بل ان صاحب الوساطة كان أروق ذوقاً وأدق حساً وأكثر استقلالاً . اما أبو هلال فهو
في الغالب ناقل جامع ، وقد رأيت كيف يعد بيتاً كهذا جيد المعنى .

لما اطعناكم في سخط خالقنا لاشك سل علينا سيف نغمته
وهو معنى عامي مبتذل . انما استجداه لما فيه من روح دينية عامية ؛ وهذا لاعلاقة له
بالحكم على جودة المعاني الشعرية .
اما عبد القاهر فقد كان له عمل آخر .

لقد حاول ان يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه « دلائل الاعجاز » كما
حاول ان يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه « اسرار البلاغة » وقد تأثر بالفلسفة الاغريقية ،
وبالمنطق ، ولكن لا على طريقة « قدامة » فقد كان له من ذوقه الادبي عاصم قوي ، فبقي في
دائرة المنهج النفسي الذي سنعرض له فيما بعد .

وقد وصل في كتابه الاول الى تقرير نظرية هو أول من قررهما في تاريخ النقد العربي .
ويصح ان نسميها « نظرية النظم » وخلاصتها ان ترتيب المعاني في الذهن هو الذي يقتضي
ترتيب الالفاظ في العبارة ، وأن اللفظ لامزية له في ذاته وانما مزبته في تناسق معناه مع معنى
اللفظ الذي يجاوره في النظم — اي تنسيق الكلمات والمعاني بحيث يبدي النظم جمال الالفاظ
والمعاني مجتمعة — وأن الجمال الفني رهين بحسن النسق او حسن النظم ، كما انه لا اللفظ
منفرداً موضع حكم ادبي ولا المعنى قبل ان يعبر عنه في لفظ ، وإنما هما باجتماعهما في نظم
يكونان موضع استحسان او استهجان .

وهذا المثال من كتاب دلائل الاعجاز يكشف عن هذه النظرية :

« .. وهل تشك اذا فكرت في قوله تعالى : « وقيل يا أرض ابلعي ماءك ، ويا سماء اقلعي ، وغيض الماء ، وقضي الامر ، واستوت من الجودي » ، وقيل بعداً للقوم الظالمين » ، فتجلى لك منها الاعجاز الذي ترى وتسمع .. أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة الا الامر يرجع الى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف الا من حيث لفت الاولى بالثانية ، والثالثة بالرابعة ، وهكذا الى ان تستقرها الى آخرها . وأن الفضل نتائج بينها وحصل من مجموعها .

« ان شككت فتأمل ! هل ترى لفظة منها بحيث لو اخذت من بين اخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية ؟ قل : « ابلعي » واعتبرها وحدها من غير ان تنظر الى ما قبلها والى ما بعدها ، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها « وكيف بالشك في ذلك ، ومعلوم ان مبدأ العظمة في ان نوديت الارض ، ثم أمرت ، ثم في ان كان النداء يبادون « اي » نحو « يا أيها الارض » ثم إضافة الماء الى الكاف دون أن يقال : ابلعي الماء ، ثم أن أتبع نداء الارض وأمرها بما هو من شأنها نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصها ، ثم أن قيل : « وغيض الماء » فجاء الفعل على صيغة « فَعِيل » الدلالة على أنه لم ينض الا بأمر آمر ، وقدرة قادر ، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى : « وقضي الامر » ثم ذكر ما هو فائدة هذه الامور وهو « استوت على الجودي » ثم إضمار السفينة قبل الذكر ، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن ، ثم مقابلة « قيل » في الخاتمة بقيل في الفاتحة .. أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالاعجاز روعة وتحضرك عند تصورها هيبه تحيط بالنفس من أقطارها ، تعلقاً باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق ؟ أم كل ذلك لما بين معاني الالفاظ من الاتساق المعجيب ؟

فقد اتضح إذن اتضحاً لا يدع للشك مجالاً أن الالفاظ لا تتفاضل من حيث هي الالفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الالفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة . وبما يشهد بذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع ، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر ، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة ؟

تلفت نحو الحى حتى وجدتي وجمت من الاصفاء ليتا وأخدعا

وبيت البحري :

وإني وإن بلمقتي شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي
« فان لها في هذين المكانين مالا يخفى من الحسن . ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام :
يا دهر قوم من أخدعك فقد أضجبت هذا الأنام من خرقك
« فنجد لها من الثقل على النفس ، ومن التغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من
الروح والخفة والايأس والبهجة . ومن أعجب ذلك لفظ « الشيء » فانك تراها مقبولة
حسنة في موضع ، وضعيفة مستكرهة في موضع ، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر الى قول
همر بن أبي ربيعة الخزومي :

ومن مالى عينيه من شيء غيره إذا راح نحو الجرة البيض كالدمي
وإلى قول أبي حية :

إذا ما تقاضى المرء يوم ولية تقاضاه شيء لا يخل التقاضيا
« فانك تعرف حسنها ومكانها من القبول . ثم انظر إليها في بيت المتنبي :
لو الفلك الدوار أبغضت سعيه لموقعه شيء عن الدوران
فانك تراها تفل وتضؤل بحسب نيلها وحسنها فيما تقدم .

وهذا باب واسع فانك تجد متى شئت الرجلين قد استعملاكما بأعيانها ، ثم ترى هذا
قد فرع السهاك ، وترى ذاك قد لصق بالحضيض . فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من
حيث هي لفظ ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها دون
أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم ، لما اختلفت بها الحال ،
ولكانت اما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً .

ومع أننا نختلف مع عبد القادر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب اغفاله التام لقيمة
اللفظ الصوتية مفرداً ومجتمعاً مع غيره ، وهو ما عبرنا عنه بالايفاع الموسيقي ، كما يغفل
الظلال الخيالية في أحيان كثيرة ، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني . . مع هذا فاننا
نعجب باستطاعته أن يقرر نظرية هامة كهذه — عليها الطابع العلمي — دون أن يخل بنفاذ
حسه الفني في كثير من مواضع الكتاب .

وأما كتابه الآخر « أسرار البلاغة » فقد اتجه همه فيه الى اقامة القواعد البلاغية على

أسس نفسية ، مع أنه لم يخل من آثار المنهج الفني ، لذلك فسنحدث عنه عند الكلام على « المنهج النفسي » .

هناك مؤلف آخر عاصر عبد القاهر في القرن الخامس أيضاً هو « ابن رشيق القيرواني (١) » صاحب كتاب « العمدة » وقد سار على نسق وحده ، ولكنه أشبهه بنسق الصناعتين في الجمع بين مباحث النقد الأدبي ومباحث البلاغة ، مع أشياء في تاريخ الأدب وأقوال القدماء والمحدثين ونوادرهم .

ولا يجد الباحث أن ابن رشيق قد زاد شيئاً ذا قيمة على مباحث النقد والبلاغة في القرن الرابع إلا في مواضع قليلة هنا وهناك في الكتاب . وهو على وجه عام يتبع « المنهج الفني » مع تطرقه الى النواحي التاريخية كبقية النقاد العرب . لأن « الرواية » كانت دائماً تتخلل كتب النقد كما أن النقد يتخلل كتب الرواية ، على ما سيأتي حينها نعرض للمنهج التاريخي ، وما جاء منه في كتب النقد العربي القديمة ،

ويحاول « ابن رشيق » أن ينفرد له برأي في مشكلة اللفظ والمعنى التي شغلت الجاحظ وأبا هلال العسكري وعبد القاهر . وهي مشكلة وصل « عبد القاهر » فيها الى رأي دقيق في « دلائل الإعجاز » أشرنا اليه من قبل . وخلاصته أن اللفظ من حيث هو لفظ لا يبحث فيه ، وكذلك المعنى من حيث هو خاطر في الضمير . إنما يبدأ البحث عند التعبير عن المعنى في لفظ . وكل تعبير يخلق صورة خاصة للمعنى تتغير اذا اختلف النظم . . وهذه نظرية جيدة دقيقة عن تلازم اللفظ والمعنى في النص الادبي ، وعدم استطاعة الحكم على أيهما منفرداً .

أما « ابن رشيق » فلا يصل الى مثل هذه الدقة الكاملة في تصوير صلة اللفظ والمعنى بل يلجأ الى العبارات المجازية فيقول :

« اللفظ جسم وروحه المعنى ، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته . فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الاجسام من العرج والشلل والور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض

(١) توفي سنة ٤٦٣ هجرية وتوفي عبد القاهر سنة ٤٨١ غالباً .

للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب . قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح . فان اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ موثقاً لا فائدة فيه ، وان كان حسن الطلاوة في السمع ، كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين الا انه لا ينتفع به ، ولا يفيد فائدة ، وكذلك اذا اختل اللفظ جملة وتلاشى لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً في غير جسم .

والكن ابن رشيق يصل في موضع آخر من كتابه في باب « المطبوع والمصنوع » إلى تلخيص الموضوع بحسب سبقاً ذا قيمة من ناحية بلورة الموضوع وتلخيصه ، فهو يرجع الشعر إلى اقسام : « المطبوع » وهو الذي ينبعث عفواً الخاطر بلا كلفة ولا صنعة « والمصنوع » ويجعل له اقساماً : وقعت فيه « الصنعة » من غير قصد ولا تكلف ، كأنواع التشبيه والبديع التي جاءت عفواً في بعض اشعار المتقدمين . وما وقع فيه « الن صنع » أي وجدت فيه الصنعة عن قصد ولكن بلا تكلف مفسد . وما وقع فيه « التصنع » أي وجدت فيه الصنعة بتكلف شديد .

وهو تلخيص جيد ، عليه طابع علمي ، مصبوغ بالصبغة الفنية . ولم يبتدع ابن رشيق هذا ابتداءً ، فقد تحدث فيه ابن قتيبة والآمدي والجرجاني وغيرهم من قبل . ولكن له فضل التلخيص والتعقيد والتبويب . وهو فضل ليس بالقليل في تاريخ النقد العربي القديم (١) .

* * *

على وجه الاجمال كان المنهج الفني هو المنهج الغالب في النقد الأدبي ، وقد استعرضنا في اختصار كامل أهم خطوطه الرئيسية في الأدب العربي القديم ، وهو استعراض يرسم لنا - بقدر الامكان - صورة لتدرج هذا المنهج وإمكانياته التي طرقتها كذلك .

ولقد وقفت خطوات النقد الأدبي بعد عبد القاهر إلى ان استؤنفت في العصر الحديث . ومع قلة عدد الكتب والبحوث النقدية الحديثة ، فانها طرقت كثيراً من ميادين النقد في محيط

(١) أقام الدكتور شوقي ضيف كتابه : « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » على أساس القاعدة التي قررها ابن رشيق . .

أوسع وأشمل من البحوث القديمة . طرقت مناهج النقد جميعاً من فنية الى تاريخية الى نفسية كما أشرنا الى ذلك في الفصل السابق .

ونحن هنا بصدد المنهج الفني وحده فنكتفي بإيراد نماذج منه في النقد الحديث .

* * *

« لقد كانت السمة الاولى للتعبير القرآني هي اتباع طريقة تصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية وإبرازها في صور حسية ، والسير على طريقة تصوير المشاهد الطبيعية والحوادث الماضية والقصص المروية والامثال القصصية ومشاهد القيامة وصور النعيم والعذاب والنماذج الانسانية كأنها كلها حاضرة شاخصة بالتخييل الحسي الذي يفهمها بالحركة المتخيلة .

« فما فضل هذه الطريقة على الطريقة الاخرى التي تنقل المعاني والحالات النفسية في صورتها الذهنية التجريدية ، وتنقل الحوادث والقصص أخباراً مروية ، وتبر عن المشاهد والمناظر تعبيراً لفظياً ، لا تصويراً تخييلياً ؟

« يكفي لبيان هذا الفضل ان تتصور هذه المعاني كلها في صورتها التجريدية ، وأن تتصورها بعد ذلك في الهيئة الاخرى التشخيصية .

« إن المعاني في الطريقة الاولى تخاطب الذهن والوعي ، وتصل اليها مجردة من ظلالها الجميلة . وفي الطريقة الثانية تخاطب الحس والوجدان وتصل الى النفس من منافذ شتى : من الحواس بالتخييل والايقاع ، ومن الحس عن طريق الحواس ، ومن الوجدان المنفعل بالاضواء والاصداء . ويكون الذهن منفذاً واحداً من منافذها الكثيرة الى النفس ، لا منفذها المفرد الوحيد .

« ولهذه الطريقة فضلها ولا شك في اداء الدعوة اكل عقيدة ، ولكننا انما ننظر اليها هنا من الوجهة الفنية البحتة . وإن لها من هذه الوجهة لشأناً . فوظيفة الفن الاولى هي إثارة الانفعالات الوجدانية ، وإشاعة اللذة الفنية بهذه الآثار ، وإجاشة الحياة الكامنة بهذه الانفعالات ، وتمذية الخيال بالصور لتحقيق هذا جميعه .. وكل اوائك تكفله طريقة التصوير والتشخيص للفن الجميل . واليك المثال :

« معنى النفور الشديد من دعوة الايمان ينقل اليك في صورته التجريدية هكذا : انهم لينفرون أشد النفرة من دعوة الايمان . فيمتلي الذهن وحده معنى النفور في برود وسكون .

« ثم ينقل اليك في هذه الصورة العجيبة » فما لهم عن التذكرة معرضين ، كأنهم حمر مستنفرة ، فرت من قسورة ، فتشرك مع الذهن حاسة النظر وملكة الخيال ، وانفعال السخرية وشعور الجمال : السخرية من هؤلاء الذين يفرون كما تفر حمر الوحوش من الاسد ، لا شيء الا لانهم يدعون الى الايمان ! والجمال الذي يرسم في حركه الصورة حينما يتملاها الخيال في إطار من الطبيعة ، تشرذ فيه هذه الحمر يتبعها « قسورة » المرهوب !

« فلما تعبى هنا ظلال حوله ، تزيد في مساحته النفسية - إذا صح هذا التعبير !
« ومعنى عجز الآلهة التي كان المشركون يعبدونها من دون الله ، يمكن أن يؤدي في عدة تعبيرات ذهنية مجردة ، كأن يقال : ان ما تعبدون من دون الله لا عجز من خلق أحقر الاشياء ، فيصل المعنى الى الذهن مجرداً باهتاً .

« ولكن التعبير التصويري يؤديه في هذه الصورة :
« ان الذين تعبدون من دون الله ان يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له ، وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه منه ، ضعف الطالب والمطلوب » !
« فيشخص هذا المعنى ويبرز في تلك الصور المتحركة المتعاقبة .

« ان يخلقوا ذباباً » هذه درجة « ولوا اجتمعوا له » وهذه أخرى . « وان يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه » وهذه ثالثة . أرايت الى تصوير الضعف المزري ؟ والى التدرج في تصويره بما يثير في النفس السخرية اللاذعة والاحتقار المهيمن ؟
« ولكن أعذه مبالغة ؟ وهل البلاغة فيها هي الغلو ؟

« كلا ؟ فهذه حقيقة واقعة بسيطة . ان هؤلاء الآلهة « ان يخلقوا ذباباً ولو اجتمعوا له » والذباب صغير حقير ، ولكن الاعجاز في خلقه هو الاعجاز في خلق الجمل والفيل . انها « معجزة الحياة » يستوي فيها الجسم والهزيل ، فليست المعجزة في صميمها هي خلق المسائل من الأحياء . انما هي خلق الخلية الحية الصغيرة كالهباء .

« ولكن الابداع الفني هنا هو في عرض هذه الحقيقة في صورة تلقي ظلال الضعف عن خلق أحقر الاشياء ، والجمال الفني هنا هو في تلك الظلال التي تصفيها محتويات الصورة ، وفي الحركة التخيلية في محاولة الخلق ، وفي التجمع له ، ثم في محاولة الطيران خلف الذباب

لا مستنقاذ ما يسلبه . وهم وأتباعهم عاجزون عن هذا الاستنقاذ ! (١) . . . الخ .

* * *

« يخيل إليّ من مجموعة الشعر العربي أن « الطبيعة » لم تكن إلا قليلاً متصلةً بإحساس الشعراء العرب اتصال الصداقة والألفة - بله اتصال المجموعة الحية - فهي في الغالب صلة عداة يمثلها قول الشاعر :

وركب كأن الريح تطلب عندهم لها « ترة » من جذبها بالعصائب
« وان كانت هذه الظاهرة العامة لا تنفي الاحساسيس المفردة لبعض الشعراء حينما تختلف البيئة كقول حمدونة الشاعرة الأندلسية :

وقانا لفحة الرمضاء وادٍ سقاء مضاعف الغيث العميم
زانا دوحه فحننا علينا حنو المرضعات على الفطيم
وأرشفنا على ظمأ زلالا أذ من المدامة والنديم

وكأبيات المتنبي الممجبة في وصف شعب بوان وفيها ذلك البيت الجميل :
يقول بشعب بوان حصاني أمن هذا يسار الى الطمان ؟!
وإن كان هذا من مقولات الحصان التي يسخر منها المتنبي :

وظاهرة أخرى تغلب في الشعر العربي وهي الاحساس بالطبيعة عند ألفتها كأنها منظر يوصف أو يلتذ . لاشخص تحيا ، وحياة تدب . والمواضع التي أحس فيها الشعراء العرب بالطبيعة هذا الاحساس الأخير تكاد تعد . فنحن إذا استثنينا ابن الرومي - وكان بدءاً في الشعر العربي كله - لا نكاد نعثر إلا على أبيات ومقطوعات يحس الشعراء فيها هذا الاحساس على تفاوت في قيمتها الفنية ، نذكر منها أبيات البحتري في وصف الربيع التي مطلعها :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلم
وقول ابن خفاجة الأندلسي في وصف جبل :
وأرعن طماح الذؤابة شامخ يطاول أعنان السماء بنفارب

(١) من كتاب « التصوير الفني في القرآن » للمؤلف .

وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي ناظر في العواقب
أصحت إليه وهو أخرس صامت فحدثني ليل السرى بالمعجائب

وفيا عدا ابن الرومي ، وتلك الأبيات والمقتطعات القليلة المتناثرة في ديوان الشعر العربي الضخم تكاد الطبيعة في الشعر العربي (تستعمل من الظاهر) فهي مناظر جامدة الموصف الحسي ، والتشبيه بالمحسوسات ، تملو في سلم الفن حتى تكون كأبيات المتنبي في شعب بوان ، وتسفل حتى تصل الى تشبيهات ابن المعتز جميعاً !

وظاهرة ثالثة ، هي : أن الطبيعة في الشعر العربي قد تحيا وتدب ، ويحس الشاعر بما يضطرب فيها من حياة ، ويلحظ خلجاتها ، ويحسي نبضاتها ، ولكنه هو لا يندمج في هذه الطبيعة ، ولا يحس أنه شخص من شخصها ، وفرد من أبنائها وان حركته من حركاتها ، ونبضه من نبضاتها ، وأنه منها وإليها وأحاسيسه موصولة بأحاسيسها (١) . الخ

* * *

إذا أتيتك لك ان تحضر مجلساً من مجالس الظرفاء القاهريين في الجيل الماضي ، خيل اليك أنك في حجرة رجل قائم مريض !

فالكلام همس ، والخطو لمس ، والاشارة في رفق ، ومسياق الحديث لا إيمان فيه ، وكل ما هنا لك يوحى اليك الخوف من الحركة والاشفاق من الشدة ، الا ساعة الضحك في بعض الاحايين ، فقد يصححو فيها المريض ، وتملو طبقة الاصوات ، ويستمتع مريضنا الذي كان نائماً قبل هذبة بعض ما يجلب السرور من الضحكات والمناقشات ، دون ان يحفز الخاطر او يستجيش الضمير .

وتلك حال معهودة في أذواق الامم التي لها نصيب عريق من الحضارة ، ولم يبق لها نصيب من قوة السلطان ودفعة الحياة .

فالحضارة تنتهي فيها الى ترف ، والترف ينتهي فيها الى نعومة ، والفضيلة الكبرى فيها تنتهي الى الذوق المترف الناعم ، أو الذوق فيه تمييز وكياسة ، وليس فيه قوة وعمق ، ولا صبر له على العزم والصلابة في عمل ولا حس ، ولا طلب تتوق اليه النفس ، ولو كان طلب الجمال أو طلب المتعة بالذوق الجميل .

(١) من كتاب « كتب وشخصيات » للوائف .

ويتفق لهذا الرأي المترف الناعم أن يكون صادقاً لا تصنع فيه ، كما يتفق له أن يكون كاذباً كله تصنع واختلاق ؛ وإنما الفرق بين صادقه وكاذبه ان الأول يفسر حقاً على سلامة النائم المريض ، فهو يتمشى أو يتكلم برفق مطبوع وهوادة خالصة من الرياء ، وان الثاني يتكلف الغيرة ، فيتمشى المشية بقدمه ولا يمشيها بقلبه ؛ ويهمس الهمسة بشفتيه ولا يهمسها بفكره ؛ ولكنها على السواء لا يعتمدان عن سرير النائم المريض .

في هذه البيئة نشأ اسماعيل صبري الشاعر الناقد البصير بلطائف الكلام ، فنشأ على ذوق قاهري صادق . يعرف الرقة بسليقته وفكره ، وليس يتكلفها بشفتيه ولسانه .

وان هذا الذوق الخبير بالجميل والردىء من الكلام ، وقادر على التمييز الصحيح بين الذهب والبهرج في رونق الفصاحة ، ولكنك خليك أن تفرض له درجة من الحرارة لن يقدر على الحياة فيما وراءها ، فإذا استطعت ان تتخيل أناساً من الاحياء لا يعيشون فيما وراء درجة العشرين ، فأولئك هم أصحاب ذلك الذوق من القاهريين في ذلك الجيل : كل ما يشعرون به من حسن او قبح صحيح قويم ولكن على تلك النسبة من الفرق بين الحاررتين : حرارة لا تتجاوز عشرين درجة وحرارة قد تتجاوز الثانية والاربعين .

ولما تهيأ لاسماعيل صبري أن يتلقى العلم في فرنسا ، ويطلع على آدابها وآداب الأوروبيين في لغتها ، كان من الاتفاق العجيب أنه اطلع على الآداب الفرنسية وهي في حالة تشبه حالة الذوق القاهري من بعض الوجوه ، لأنها كانت تدن على الاكثر الاغلب بتلك الرفاهية الباكية التي كان يمثلها « لامرتين » واخوانه الأرقاء الناعمون ، وليست هذه الطريقة بالتي تبعث القاهري من أبناء الجيل الماضي الى تبديل سمته وهبوط حرارته . والتحول عن حجرة النوم والفتور !

فاسماعيل صبري شاعر صادق الشعر ، ناقد بصير بالنقد ، الا انه لا يتمدى في شعره ونقده نطاقاً يرسمه له مزيج من ذوقه القاهري وذوق المدرسة « اللامرتينية » في أحسن ما كانت عليه من شمول وتميز

شعره لطيف لا تعمل فيه ، ولكنه كذلك لا قوة فيه ولا حرارة ، ونقده نقب بصير عارف بالزيف كله ، ولكنه غير بصير ولا عارف بالصحة كلها ، وأثره في تهذيب الأذواق ، ونفى ما كان فاشياً من زيف التشبيه وفساد الخيال أثر واضح لا ريب فيه . ولكنه بعد هذا أثر محدود بذلك النطاق المرسوم .

« وان شئت فقل : ان أدب الرجل كان أدب الذوق ، ولم يكن أدب النزعات والخواجج ،
وأدب السكون ولم يكن أدب الحركة والنهوض ، وأدب الاصطلاح ولم يكن أدب الابتكار
المستكشف الجسور » (١) .

* * *

« ولأعد الى توفيق والى قصته « شهرزاد » التي أذاعها في الناس ، والتي أظهرني عليها
مع جماعة من الاصدقاء قبل أن يذيعها في الناس . لأعد الى هذه القصة فأعترف بأنها - كقصة
« أهل الكهف » - فن جديد من الانتاج في أدبنا الحديث ، لم يسبق توفيق الى مثله ولا الى
قريب منه . ولست أزعم أنها المثل الاعلى في القصص التمثيلي . بل لست أزعم انها شيء
يقرب من المثل الاعلى . ولكنني أزعم أنها أثر في متقن ممتع ، دقيق الصنع بارع الصورة
خليق بالبقاء وبالبقاء الطويل . لا أنكر على توفيق في هذه القصة ما أنكرته على الطبعة الاولى
لاهل الكهف من الخطأ اللغوي المنكر ، ولا من الاطالة والاسراف في بعض المواضع ،
فأكبر الظن انه راجع قصته هذه قبل نشرها ، فردها الى صواب اللغة والنحو رداً حسناً ،
وأعاد فيها النظر فحذف منها وأضاف إليها ، وسواها تسوية صالحة معجبة . ولا أكاد أنكر
على هذه القصة شيئاً من الخطأ بالقياس الى اصول التمثيل وحاجة الملعب ، فصناعة القصة دقيقة
والملاءمة فيها بين حاجة الفن الادبي وحاجة الملعب واضحة موفقة ، وان كان تمثيل القصة
مع ذلك في مصر شيئاً لا سبيل اليه الان ، لأمرين واضحين اشد الوضوح : فأما أولهما فهو
أن القصة ترتفع عن كثرة النظارة الذين يختافون الى ملاعب التمثيل ويكاد الاستمتاع بها
يكون مقصوراً على أصحاب الثقافة الممتازة ، فهي من هذه الناحية مخففة ان عرضت على
النظارة في يوم من الايام : سيستمع الناس كلاماً حسناً يفهمون بعضه ويلتوي عليهم أكثره
فيضيقون به ولما يشهدوا من القصة منظرأ أو منظرين . الثاني ان الممثلين الذين يستطيعون ان
يلعبوا هذه القصة كما ينبغي ، وان يعرضوها على النظارة عرضاً صادقاً يلائم جمالها واتقانها
لم يوجدوا بعد ، لأن الممثلين المثقفين ثقيفاً صحيحاً لا يزالون قلة ضئيلة جداً في هذا البلد (٢) .

(١) من كتاب « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » لعقاد .

(٢) نحن نخالف الدكتور طه حسين هنا « فشهرزاد » لا تصاح للمسرح . لا لهذا النقص في المسرح
المصري ومثليه ورواده ، بل لانها في ذاتها تنقصها الحركة الحسية : حركة الحوادث والاشخاص . . هي
حركة فكرية تجول في الافكار ، ولا ترى إلا قليلاً مفرغة في حركة الحوادث والشخصيات على المسرح -

« قصة توفيق إذا مستقراً ليس غير ، ولعلها تستفيد من هذا ولا تخسر شيئاً ، فلست أعرف في أدبنا الحديث قصة يتجه بها صاحبها الى العقل والشعور معاً كهذه القصة . واتجاهه بها الى العقل أكثر من اتجاهه بها الى الشعور . فالقصة لا تعالج شيئاً أقل ولا أدنى من هذه المسألة اليسيرة التي عجزت الفلسفة الانسانية عن حلها الى الآن ، وهي مسألة الحقيقة ماهي ؟ أو ماذا يمكن ان تكون ؟ وأظنك توافقي على ان مثل هذا الحوار الافلاطوني لم يخلق للملعب وللملعب المصري بنوع خاص .

« ومع ذلك فالقصة في ظاهرها يسيرة جداً . فقد اشتد إعجاب الملك « شيريار » بصاحبته « شهرزاد » حتى أراد ان يتبين حقيقتها ، ويعرف الجلي من أمرها ، فأخذ يبحث ويجد في البحث ولكنه لم يظفر بشيء . وأخذ يسأل ويجد في السؤال ، ولكنه لا ينتهي الى شيء وهو يسأل الناس ، ويسأل الاشياء ويسأل الأحياء في الارض ، والنجوم في السماء ، بعد ان سأل شهرزاد نفسها عن نفسها فلم تجبه ، لانها لا تريد أو قل لأنها لا تدري كيف تجيبه ، أو قل لأن الكاتب نفسه لا يدري كيف يكون الجواب ، وهو على هذا ضيق بنفسه هائم بما لا سبيل الى الوصول اليه . كان سعيداً فأصبح شقيماً ، وكان هادئاً فدفق الى القلق الذي لا آخر له . ووزيره قمر مفتون بشهرزاد . ولكن كما يفتن الرجل المتحضر بالمرأة المتحضرة يحبها حباً فيه الشهوة ، وفيه السمو الى المثل الاعلى . ولكنه حب الناس على كل حال . والوزير معذب بهذا الحب وبالوفاء الذي يحفظه للملكه وصديقه شيريار ، والملك يعلم منه هذا وينقض عنه أول الامر ثم يدفعه إليه ويحدثه عليه بعد ذلك . والعبد الاسود يحب شهرزاد أيضاً ، ولكنه يحبها حب الحيوان لا يخلط حبه بحضارة ولا ثقافة ، ولا يسلط عليه شعاعاً من فلسفة أو أدب أو فن . وإنما هي الفريزة وحدها ، وشهرزاد تحب هؤلاء الاشخاص جميعاً ، ولم لا ؟ فشهرزاد هي الطبيعة ، هي الحقيقة التي تحب طلابها وعشاقها على اختلاف طبقاتهم ومنازلهم ، وتمنح هؤلاء الطلاب والعشاق ما تستطيع ان تمنحهم من الرضى . فأما الذين يقنعون منها بالقليل أو يطلبون اليها الكثير الممكن ، فما أقدرها على ارضائهم . وأما الذين يطلبون جوهرها وخلاصتها ويريدون ان يمتزجوا بها ، ويفنوا فيها ، فهي عاجزة عن أن تبليغهم ما يريدون ، وهي مع ذلك ترحمهم لأنهم يشقون في طلب المثل الاعلى ، وتسخر منهم لأنهم

— وهذا نقص من تلك الجهة بالقياس الى المسرح عامة كما قررنا عند الكلام عن « التمثيلية » وكما عاد الدكتور
فقرر بعد قليل في الفقرة التالية .

يعلمون في الوصول اليه، ثم هي بعد ذلك تبتسمهم بأساً يهلك بعضهم ، ويريح بعضهم الآخر فالملك شهریار هو هذا الانسان الذي هام بالمثل الاعلى ، ولم يظفر به . والوزير هو هذا الانسان المتحضر المثقف الذي يحب ولكن في حضارة ورقى وارتفاع عن الغريزة . والعبد هو الانسان العادي الذي لم يبلغ بعد ان يتسلط عقله وعواطفه الحضرية ، على غرائزه الاولى وشهرزاد هي الطبيعة التي تسمح لهؤلاء جميعاً وتثيهم بما تستطيع ان تثيهم به منعاً ومنعاً .

« فنحن اذن أمام محاوره فلسفية من محاورات أفلاطون ، لولا أن الكاتب الذي فطر على حب الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة أدبية تمثيلية ، تمكنا من ان نسينها ونطرب لها ونجد فيها لغة العقل ولذة الشعور ، ولذة الحس ايضاً ، وفي القصة مناظر حسان ، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم ، وفي القصة ايضاً ما يضحك بل ما يدفع الى الاغراق في الضحك ، وفيها ما يهزن بل ما يدفع الى الحزن العميق ، وحسبك بحانة « ميسور » التي ما أظن الا أن الكاتب قد صور فيها داراً من دور الأفيون في باريس ، وحسبك ان تشهد في اول القصة مصرع هذه الفتاة التي يقتلها الساحر التماساً لشفاء الملك ، وتشهد في آخر القصة مصرع هذا الوزير يقتل نفسه غيرة من العبد الذي استأثر بجسم شهرزاد ، ثم تشهد بين هذا وذاك حيرة الملك واضطرابه ، ونشهد آخر الامر استقرار الملك الى هذه الحيرة والاضطراب ، ان أمكن ان يستقر الناس الى الحيرة والاضطراب » (١) .

* * *

« قرأت :

أنا دي الرسم لو ملك الجوابا وأجزيه بدمعي لو أنابا
« ووقفت قليلاً لأتأكد مما اذا كنت أطلع قصيدة جاهلية ام عصرية ، اذ تبادرت الى الى ذهني ابيات كثيرة فيها « اطلال » و « رسوم » و « دموع » « لمبة اطلال » « قفانك » « عفت الديار » .

« اذا وقف « امرؤ القيس » وبكى واستبكي « من ذكرى حبيب ومنزل » ففي وقفته وفي ذكراه وفيما بلى من وصفه ما يبكي فلا تكاف في بكائه ولا تصنع . لكن ماذا الذي يبكيه « احمد شوقي » ؟ عز الاندلس ؟ لاشك ان في أشباح عروش ثلت ، وفي رسوم مجد باد ،

(١) من كتاب « فصول في النقد » لطلح حسين .

وفي بقايا مدنية درست ما يفيض على القلب ويمصره ، فيطلق دمع العين ، لكن عيناً لم تر تلك الاشباح والرسوم والبقايا لا تسكب عليها دمعاً الا اذا تجسمت تلك احيالات امامها في وصف راو او رسم رسام او نحت نحات او حركات ممثل . وما الشاعر الا راو يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله ، وتقلبات أفكاره ، في كل ما يسمعه ويراه ويشعر به « وشوقي » بعد ان صرف سنوات في الاندلس عاد الى مصر ووقف يخبر أهلها بما شاهد ، ويقاسمهم عواطفه وتأثراته التي ولدتها فيه تلك المشاهد ، لينقل الى قلوبهم بعض الانفعالات التي تسربت الى قلبه يوم كان واقفاً بين تلك « الدمن البوالي » فماذا قال لهم ؟

« قام ينادي الرسم و » يجزيه بدمعه ، ويقول : ان العبرات « قلت لحقه » وإنهن - يعني العبرات - « ستبقى مقبلات الترب عنه » وانه « نثر الدمع في الدمن البوالي » وبكلمة اخرى انه بكى . ولماذا ؟

« لو بقيت شهراً بل عاماً اقول للناس « ياناس اني بكيت ! » لما بكى معي احد ، ولما رق لحالي مخلوق ، غير أني لو أدخلتهم قلبي وقد خيم الحزن فيه ، وفتحت امامهم ابواب نفسي وقد علقت شرارك اليأس ، لتبالت مع عيني عيون ، ولا تقبضت مع قلبي قلوب ، ولا كمدت مع نفسي نفوس . وهذه هي مهمة الشاعر ان قصر فيها فهو وازن وليس بشاعر . وكم هم الشعراء بيننا الذين يستعميضون عن وصف عاطفة بذكر نتيجتها الخارجية ، فان حزنوا قالوا « بكينا » وان فرحوا قالوا « ضحكنا » كأن لا سبيل لوصف الحزن الا بالدموع ، او لوصف الفرح الا بالضحك ، فما أغزر الدموع في مآقينا وما أسخى مآقينا بسكب الدموع .

« وفي الدرة الشوقية أمثال كثيرة من هذا الوصف السطحي الذي لا يحرك فكراً في رأس ، ولا يرسم صورة في مخيلة ، ولا يهيج عاطفة في قلب ، غير أن فيها من الوصف ما يكاد يشفع بتلك الترهات . لو لم يكن ضائماً بين أبيات جاءت حشواً ، فبان كضمة من الزهر في حقل من العوسج ، فمن ذاك الوصف تعبيره عن شوقه الى مصر وجهه لها حيث يقول :

وياوطني لقيتك بعد يأس	كأنني قد لقيت بك الشباب
ولو أني دعيت لكنت دني	عليه أقابل الحتم المجاب
أدير اليك قبل البيت وجهي	إذا فته الشهادة والمتاب

« ومن الحشو قوله بعد البيت الاول من هذه الفقرة :

وكل مسافر سيؤوب يوماً إذا رزق السلامة والأيام
فلا فرق عندي بين هذا البيت وبين قول القائل :

الليل ليل والنهار نهار والأرض فيها الماء والأشجار
« ومن الحشو قوله كذلك بعد الايات الثلاثة السابقة :

وقد سبقت ركائي القوافي مقلدة أزمته طرابا
تجوب الدهر نحوك لا الفياضي وتقتحم الليالي لا العبابا
وتهديك انشاء الحر تاجاً على تاجيك مؤثلقاً عجابا

« فماذا يؤهل هذه الايات لأن تدعى شعراً ؟ اذ لا رسم فيها جديداً ولا فكر مبتكراً
ولا عاطفة حية ، تزيد على العاطفة التي وضعها في الايات السابقة ، بل جل ما يقال فيها لو
قام الخليل من قبره وعرضت عليه لقال : إنها محكمة النظم وإنها من البحر « الوافر » .
« ومن وصفه الشعري أيضاً قوله حيث يشكر الأندلس أنه في مدة إقامته فيها تخلص
من وجوه المهائين والاغبياء المدعين :

فأنت أرحمني من كل أنف كأنف الميت في النزع انتصابا
ومنظر كل خوَّان يراني بوجه كالبغي رمى النقابا
ومن الحشو قوله بعد هذين البيتين :

وليس بعامر بنيان قوم إذا أخلاقهم كانت خرابا

« فعلام هذا الانتقال الفجائي الغريب من نقد عنيف مر الى « حكمة » مبتذلة لاحكمة
فيها ؟ أما كان الأحرى به أن يتم صورة حالة قومه الاجتماعية ، حتى اذا تجلت أمام أعين
سامعية بكل خطوطها وألوانها قالوا من تلقاء أنفسهم — « لا والله ، فلا يعمر أبداً بنياننا
ما زالت أخلاقنا خرابا » ؟

« لئن غفرنا للشاعر أبياتاً ماحشاً بها القصيدة الا لزيادة العدد ، فلن نغفر له تناقضاً فاحشاً
في المعاني . فوالله لنعجب من أمر شاعر يشكو الغربة لانها أراحته من « كل أنف كأنف
الميت في النزع انتصابا » ومن منظر « كل خوَّان » « يراه » « بوجه كالبغي رمى النقابا »
وينذر قومه بأن بنيانهم لا يقوم « اذا أخلاقهم كانت خرابا » ثم يعود بعد لحظة يخاطب وطنه
وأولئك القوم أنفسهم بهذه الالهجة :

وحيا الله فتياناً سماحاً كسوا عطايا من فخر ثيابا
ملائكة اذا حفوك يوماً أحبك كل من تلقى وهابا
وإن حملتك أيديهم بحوراً بلغت على أكفهم السحابا
تلقوني بكل أغر زاه كأن على أسرته شهابا
ترى الايمان مؤثقاً عليه ونور العلم والكرم اللبابا
وتلمح من وضاء صفحته حيا مصر رائمة كسابا

« فبلد فتياناه ملائكة اذا » حفوه يوماً ، أحبه وهابه كل قادم اليه ، وإن حملته « أيديهم بحوراً » بلغ السحاب ، وبلد ترى على أوجه فتياناه شهاباً ، وترى الايمان مؤثقاً عليها ، ونور العلم والكرم اللبابا ، لبلد سعيد ، وأهله لقوم مها جاز ان يقال فيهم ، فلا يصح ان يقال إن « أخلاقهم خراب » أم هي « الدر » لا تكون كاملة ما لم يتخللها قليل من النقد وقليل من الاطراء وقليل من الفخر وقليل من الحكم ، سواء تآلفت معانيها أم تنافرت ؟ « (١) » .

* * *

وأحب قبل ان أختتم هذا الفصل أن أضيف الى هذه النماذج من النقد في الادب العربي قطعة لناقذ إنجليزي ، تناول فيها قصيدة « لورد زورث » هذا النقد هو « ه . ب . تشالرتن » في كتابه الذي عربه الدكتور زكي نجيب محمود بعنوان « فنون الادب » أثبتنا هنا . وإن لم تكن عربية . لأنها تصور نموذجاً بارعاً للنقد الادبي ، هو في الوقت ذاته صالح للتطبيق في النقد العربي الحديث .

« خذ مثلاً لذلك قصيدة « ورد زورث » « الحاصدة المنفردة » فترى الشاعر فيها يسير على تل في اسكتلندة واذا يبصره يقع على فتاة تحصد حقلاً عبر الوادي ، وينصت فاذا الفتاة تغني ، فيتأثر أبلغ الاثر بمنظرها وغنائها :

انظر اليها في الحقل وحيدة
تلك الفتاة الريفية في عزاتها
تحصد وتغني بنفسها
قف هاهنا او امض هادئاً

(١) من كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة .

« يقدم الشاعر بهذه الأبيات الأربعة لما يريد أن يسوقه في قصيدته ؛ وهي غاية في بساطة المعنى لا تعقيد فيها ولا النواء ، ولا يريد بها الشاعر غير أن يثبت بها حادثة رآها ، وإمكانك رغم بساطتها تلاحظ أن الشاعر مسحور بشيء رآه ، وهو يخشى بهذه الفتنة البادية أن يفسدها عليه سائر ينهب الأرض بسرعه ، فيهمس في إشفاق « قف هاهنا ، أو امض هادئاً » .
 ليدوم له هذا السحر الذي أخذ يستغرق فيه . فما مبعث الفتنة في نفس الشاعر المأخوذ ؟
 أهو منظر الفتاة تجمع الحصاد أم صوتها تغني ؟ قد تكون الفتنة منها معاً ، ولكنها فتنة الصوت قبل كل شيء ؛ ذلك ما يبينه البيت التالي ، فهي تغني « نغماً جزيئاً » . هي تغني « نغماً »
 « لا أغنية » فألفاظ غنائها قد انبهت مع البعد ، فلم يبلغ أذن السامع الا طلاوة الموسيقى وحلاوة « النغم » ولكن هذا النغم قد مثل الاغاني المعجزة .

صه ! أنصت ، فالوادي العميق

فيأض بصوت النغم

« وفي هذا القول أول إشارة تدل على الفتنة الغامضة الملتزمة التي احتوت الشاعر في موقفه . ولم يصف « وردزورث » الوادي — الذي يفصل بينه وبين الفتاة في حقلها — بالعمق لهواً وعبثاً ، ولكنه يريدك على أن تتصور هذا العمق ، وقد امتلأت جنباته بسحر الغناء . إن الوادي وقد ملأه الصوت الشجي قد تبدي في عين الشاعر وادياً جديداً غير الوادي الممهود ، فصوت النغم قد سما بطبيعة المنصت حتى أرفف حسه وشعوره ، وهو ينظر بهذا الحس الذي أرففه الصوت وبدل من طبيعته ، فاذا بالنظر الطبيعي أمامه قد أصابه التحول ، فبات في عينه وادياً غير الوادي .

« لكن وردزورث » يشعر أنه لم يوف تأثره تعبيراً وإفصاحاً . فلا يزال في نفسه أكثر مما أعرب عنه ، إنه لم يعط السامع صورة كاملة للرغبة المفاجئة التي فعلت في نفسه فعلمها ، فسمت بها عن طبيعتها . انه لم يفعل بعد سوى أن أشار الى ما أحسه تلميحاً ، وهو الآن في سبيله الى التعبير الوافي عما أحس اذ أنصت الى صوت هذه الحاصدة . ولكن أثر النغم في نفسه ، كما كان في حقيقته ، من الالغاز والغموض بحيث يستحيل عليه ان يصفه وصفاً مباشراً ، وكل ما يستطيعه إزاءه ان يذكر لك أشباهاً قد توحي اليك بطبيعته ، ولهذا تراه يستحضر في ذهنه أصواتاً أخرى في ظروف أخرى يجوز لها ان تحدث في نفس السامع أثراً كالذي أحدثه صوت الحاصدة وهي تغني ، فيذكر لك صوت الليل وهو يهدد آذان المسافرين في

القفر الفسيح ، وقد هدم النصب فناموا بفعل النغم ، وعمق بهم النعاس ، حتى فقدت مسامعهم
إحساسها . هذا صوت قد يكون له من الأثر مثل ما أحسه « وردزورث » حين طرقت
مسمعيه نغمة الحاصدة . ومع ذلك فالصوتان لا يتشابهان الا في تسلسلها الى حبات القلوب ،
ثم يبقى بعد ذلك لنغمة الفتاة هزتها ، لذلك تراه بعد ان يقول :

إن بلبلاً قط لم يغرد
بهذه الطلاوة للعشد النائم
من المسافرين عند بعض الفيل
في جوف الرمال في بلاد العرب

يعقب هذه الايات :

إن صوتاً كهذا يهز النفس لم تسمعه آذان
من الوقواق المفرد إبان الربيع
يشق سكون البحار
عند جزائر الهبريد النائمة

« في الصورة الثانية توسعة للصورة الأولى ، اذ تضيف اليها اهتزاز النفس حين يدوي
صوت الوقواق بنغمة ، فيشق سكوناً رهيباً يملأ الفضاء . والصورتان معاً تتماوفاً على بيان
ما أحسه الشاعر من فتنة لصوت الحاصدة المغنية في عزاتها ، وهي تجمع الحصاد . ولكن
هاتين الصورتين لم تقفا عند حد التعبير عن إحساس الشاعر ، بل أحدثتا أثراً وراء الغاية
التي من اجلها سيقتا في القصيدة . فالشاعر اذ رأى هذه المناظر امام عينيه قوية فاصعة نابضة
بالحياة وترجم إحساسه بها في كلمات ، دفعته قوة الكلمات دفعاً حتى جاوزت به الغاية التي قصد
اليها من قصيدته ، فقرأ الايات السالفة مرة اخرى ، والحظ فيها ، فضلاً عن مواضع التشابه
بين هذه المناظر التي ساقها الشاعر وبين ما أحاط بالفتاة الحاصدة من ظروف ، مواضع شبه
اخرى ادق والطف تسلت في سياق القصيدة فأكسبتها جواً جديداً مشبعاً بالعزلة وروح
الكتابة الحزينة ، فهو اذ يذكر - عامداً او غير عامد - صحراء العرب الموحشة وبحار
الهبريد القصية المنزلة ، قد أطلقنا معه نسبح في طول البلاد وعرضها ، ونجمع في تحوامنا
لمحات دقيقة عما تحمله الارض فوق سطحها من ألوان العناء والهم ، وكأن الهم والعناء
من لوازم الحياة الدنيا ، وبنيهما لا تكون حياة . فها أنت ذا مع الشاعر وسط الفيافي القفر

التي تمتد ما امتد البصر ، حيث المسافرون هدم الاعياء فرقدا عند النفي يهددهم تفريد
الببل ، حتى اطبق عليهم نعل عميق ، لا يزول عنهم الا مع الصبح ، فينهضوا من نومهم
وقد ازدادوا إحساساً بعزائهم في تلك الغلاة ؛ ثم ينتقل بك الشاعر من ذلك اليباب البلقع
الى حيث بقاع البحر قد امنأت آفاقها ، وهناك يغشاك إحساس رهيب بسكون الأغوار
العميقة الدكناء ، وإن المنظر ايزداد في نفسك رهبة حين يدوي في جنباته بفتة صوت توحى
نعمته بالطرب وإشراق الربيع وبهجة الحياة ، لكن أصداء الصوت تمحى فوق سطح الماء ،
ويظل كل شيء كما كان ، بل ان صرخة الوقواق نفسها تصبح في الأذن صوتاً يؤذن
بعيب الحياة ، ونبرة حزينة تم عما تنطوي عليه الدنيا من هموم مضنية ، ويثقل في عينك
منظر الطبيعة بما يستشفه في صميم الكون من بؤس وشقاء . ثم يعود العقل بعد مباحثاته
الطويلة مع الشاعر في أنحاء الأرض ، يعود الى صوت الحاصدة وهي تغني في عزائها ، فيستمع
اليها ، وقد تملكه هذا الاحساس الحزين الكئيب من رحلته فوق السحراء وأمواه المحيط ،
هو يستمع الآن الى نعمتها الحزينة وكأنها احتوت في نبراتهما كل ما في الكون من وحشا
وانفراد . وتجيء المقطوعة التالية في القصيدة فتم المعنى الذي احسه الشاعر :

هلا وجدت من يحدثني بماذا تغني
فرجما فاضت هذه النفثات الحزينة
من أجل ماض سحيق شقي قديم
ومعارك انقضى عهدا منذ زمن بعيد

« هاهنا يعود الشاعر فيثير فيك الرهبة برحلة طويلة أخرى ، ولكنه هذه المرة لا يرتحل
معك في أنحاء المكان ، بل يذهب بك قافلا على مدى الزمان . فالماضي الشقي القديم قد ترا
نعمته المرة الحزينة ، واذا ما عدت تنصت الى نغمة الحاصدة وهي تغني ، فلا يسمعك الا ار
ثقلها بهذا الحزن الجديد الذي اجتلبته معك بعد رحلتك مع الشاعر في الزمان . ان اغني
الحاصدة المنزلة في حقلها لم تعد أغنية فتاة ريفية تجمع حصادها ، بل باتت لحنا يعبر عما في
الكون من هم وأسى . انه يعبر عما تنطوي عليه الحياة البشرية من آلام وأحزان . وبهذا
كله لم يصنع « ورد زورت » أكثر مما يصنعه كل شاعر عظيم ، ولكنه يعود بهذه المقطوعة
الآتية فينفرد دون سائر الشعراء :

أم تراني أسمع نغما متواضعا

فما لا ينبو بمعناه عن شؤون العصر
فيه ما في الحياة الجارية من ألم وفقد وأسى
ما شهدته الحياة وما قد تعود فتشاهده

« فبعد ان صنع « وردزورث » ما يصنعه كبار الشعراء ، بأن سما بأغنية الفتاة حتى جعلها
لحناً كونياً يعبر عن صوت العالم بأسره ، ويجري بأعظم ماهد قلوب البشر من احزان ، يعود
بطريقة تمهدها فيه وحده دون سائر الشعراء ، فيرد الأغنية الى قلب الفتاة النكرة التي
لا تعرف منها حتى اسمها ، والتي لم تكن منذ عهد قريب سوى حاصدة منفردة في حقلها ،
منهمكة في عملها اليومي المألوف ، لكن الفتاة يستحيل ان تعود الى ما كانت عليه من بساطة
وقلة شأن ، فقد تجسدت فيها اخطر جوانب الحياة ، واذاً فهذه القصيدة في صميمها تقديم
جديد لقيم الانسان ، واسلوب جديد في النظر الى الانسان في الطبيعة ، واحساس جديد
بقيمة الحياة البشرية . انها كشف لعالم جديد تسوده القيم الروحية ، فيصبح فيه الحقير التافه
وقد اكتسب قيمة عالمية كبرى ، انها نبوءة بروح الديمقراطية ، وسبق للحوادث التي
ستتمخض عنها الأيام . « وردزورث » في قصيدته هذه يكشف عن تجربة جديدة . فلم ير
أحد قبله ما رآه ، ولم يسمع أحد قبله ما سمعه ، ولم يحس أحد قبله ما احسه ؛ حين طرقت
مسمعيه اغنية « الحاصدة المنفردة » .

* * *

من هذه النماذج التي استعرضناها في النقد الجديد يتبين :

ان النموذج الاول يلخص الخصائص التعبيرية للقرآن . والثاني يلخص الخصائص
الشعورية للأدب العربي تجاه الطبيعة ؛ ويدخل بذلك في شيء من نطاق « المنهج التاريخي » .
والثالث يلخص الخصائص الشعورية والتعبيرية لشاعر مصري هو اسماعيل صبري مع بيان
أثر البيئة ، مما قد يدخل في « المنهج التاريخي » ، وان يكن ليس غريباً على « المنهج الفني » .
والرابع يواجه القيم الشعورية والقيم التعبيرية في عمل أدبي مفرد هو تمثيلية « شهرزاد » مع
التطرق الى تحديد قيمته في خط سير الأدب . وهذا داخل في المنهج الفني ومتلبس بالمنهج
التاريخي . والخامس يواجه قصيدة مفردة للشاعر المصري « شوقي » والسادس يواجه قصيدة
مفردة كذلك للشاعر الانجليزي « وردزورث » ، ويحلل ان القيم الشعورية والقيم التعبيرية في
القصيدتين - مع اختلاف في المستوى والطريقة .

وكل هذه نماذج من النقد على « المنهج » داخلة فيه . وقد تضم اليه طرفاً من مناهج النقد الأخرى التاريخية والنفسية ، لأن هذه المناهج ليست منعزلة تمام الانعزال ، والغلو في تحديداتها وعزلها لا يعود على النقد الأدبي بخير ، لأن عملية النقد الكاملة قد تستدعي استخدام المناهج جميعاً في وقت واحد .

وندع تفصيل القول في هذا مؤقتاً حتى نستوفي الكلام عن المنهجين الآخرين .

المنهج التاريخي

في حدود المنهج الفني نملك أن نواجه « العمل الأدبي » فنحكم عليه حكماً تقريرياً قائماً على دعامين : (الأولى) تأثيراً ذاتي بهذا النص ، ذلك التأثير المنبعث من ذوقنا الخاص وتجاربنا الشعرية والفنية السابقة . (الثانية) نظرنا الموضوعية على قدر الامكان الى القيم الشعرية والقيم التعبيرية الكامنة في هذا العمل . . . ونملك كذلك في حدود هذا المنهج أن نواجه الأديب ذاته ، فنحكم على خصائصه الشعرية وخصائصه التعبيرية — أي مجموعة خصائصه الفنية — كما تبدو من خلال أعماله الأدبية .

والى هنا يقف بنا ذلك المنهج ، وقد أدى كل ما يملكه لنا في عالم النقد . فإذا نحن تجاوزنا ذلك الحد ، فرغبنا مثلاً في أن ندرس مدى تأثير العمل الأدبي أو صاحبه بالوسط ومدى تأثيره فيه ، أو في دراسة الاطوار التي مر بها فن من فنون الأدب أو لون من ألوانه ، أو في معرفة مجموعة الآراء التي أبديت في عمل أدبي أو في صاحبه ، لتوازن بين هذه الآراء ، أو نستدل منها على لون التفكير السائد في عصر من العصور ؛ أو اذا حاولنا أن نجمع خصائص جيل أو أمة في آدابها ، وأن نصل بين هذه الخصائص ومجموعة الظروف التي احاطت بها ؛ أو اذا أردنا أن نحرر نصاً أو عدة نصوص فنتأكد من صحتها وصحة نسبتها الى قائلها . . الى امثال هذه المباحث التي تخرج عن عملية التقويم الفنية الفردية للعمل الأدبي ولصاحبه ، فإن المنهج الفني وحده لا ينهض بشيء من هذا . ولا بد ان نأجسأ حينئذ الى منهج آخر هو : « المنهج التاريخي » .

هذا المنهج لا يستقل بنفسه ، فلا بد فيه من قسط من المنهج الفني . فالتذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنية ضرورية في كل مرحلة من مراحل .

ههنا نريد دراسة الاطوار التاريخية لشعر الغزل في الادب العربي أو شعر الطبيعة أو
أي فصل من فصول الادب الأخرى ... اننا سنتبع هذا الفصل منذ نشأته المعروفة سنجمع
أولا نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادر ونرتبها ترتيباً تاريخياً بعد تحريرها ونسبتها إلى
قائلها . وسنجمع ثانياً آراء المتذوقين والنقاد على اختلاف عصورهم لهذا اللون من الادب .
وسندرس ثالثاً جميع الظروف التي أحاطت بتلك الاطوار وأثرت بها . الخ .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد لنا ان نذكّر ، النصوص التي جمعناها ، وأن نتعلّى
خصائصها الشعرية والتعبيرية - وهذا هو المنهج الفني في صميمه - ولا بد لنا ان نتذوق
آراء المتذوقين والنقاد على مدى العصور ، لنكون قادرين على الموازنة وتطبيقها على ما بين
أيدينا من النصوص . وهكذا لا نزال في صميم المنهج الفني . ثم ان رأينا الفردي في هذه
النصوص هو إحدى الوثائق التاريخية في سجل النقد لهذا الفصل الذي ندرسه . والموازنة
بين الظروف المحيطة بنا والتي تؤثر في حكمنا وتكيفة ، وبين الظروف التي أحاطت بسوانا
وأثرت في حكمه وكيفته . . في حاجة كذلك الى قسط من الحكم الفني بجانب الحكم التاريخي .
ولست في حاجة ان امضي طويلاً في ضرب الامثلة على ضرورة المنهج الفني المنهج التاريخي .
ولكنني اعرض نموذجاً مما يعد من صميم المنهج التاريخي ، وهو تحرير النصوص ، انرى كم
يحتاج في صميمه الى المنهج الفني .

نريد مثلاً ان نثبت من صحة نسبة أبيات من الشعر الى امرئ القيس ، او نص من
نصوص النقد الى النابغة في العصر الجاهلي .

هذه مسألة تاريخية بحثة فيما يبدو . ولكن الادلة التاريخية قد لا تكون متوافرة لدينا
عن هذا العهد الموعر في القدم . هنا نعلم على قاعدة من المنهج الفني . . نتذوق الشعر الجاهلي
بصفة عامة . ونقرر خصائصه الشعرية والتعبيرية حسب ما يهدينا الذوق والاستعراض وتتبع
الخصائص المشتركة - مع دراسة البيئة والظروف العامة ذات التأثير في تلوين هذا الشعر -
ثم نتذوق مجموعة شعر امرئ القيس خاصة ونعرف خصائصها بدقة - وإن لم يؤد بنا هذا
ولا ذلك الى شيء من يحزم غالباً - ثم نتذوق النص المراد تحريره . ونتملي خصائصه
الشعرية والتعبيرية . ثم نرجع بعد هذا صحة نسبته أو خطئها بعد الاستمانة بالروايات وتحيصها .
وهكذا نصنع في نص النقد ، بعد دراسة مجموعة النصوص المنسوبة الى هذا العصر ،

الدالة على خصائصه كما تبدو من خلال مجموعة الدراسة التاريخية والفكرية لهذه الفترة . ثم نرجع بعد ذلك صدور هذا النص في ذلك الحين بعد ذلك الناقد ، او عدم صدوره . وهكذا نجد ان المنهج التاريخي لا بد ان يعتمد على « المنهج الفني » وإن يكن محيطه - فيما عدا ذات العمل الادبي - اوسع وأشمل ، ذلك أنه يدرس الاطار ، والاطار اوسع بطبيعة الحال .

ولكن ينبغي - مع هذا - أن تقتصد من تدخل أحكامنا الفنية في المنهج التاريخي على قدر الامكان ، وان تحتفظ لها بمكانها الطبيعي الذي لا تتجاوزه . فحكمنا الفني على نص أو على أديب إنما هو حكم واحد من أحكام كثيرة سجلها التاريخ . حكم له ظروفه الحاضرة ، وله مؤثراته وأسبابه الكامنة في ذوقنا وذوق العصر الذي نعيش فيه . فيجب عند النقد التاريخي أن نضع حكمنا هذا بجانب تلك الأحكام ، وألا نمطيه قيمة أكثر مما لأمثاله من أحكام أخرى !

وفي الوقت ذاته علينا أن نبحث علة الأحكام السابقة وظروفها بروح محايدة ، فكثير من هذه الأحكام السابقة شابهت ظروف ، وأثرت فيه ملاسبات ، وعلينا قبل ان نعطيها قيمتها أن نستكشف ظروفها وملاسباتها ، بعد مراجعة التاريخ العام للفترة التي صدرت فيها ، ودراسة الظروف الخاصة والملاسبات التي أحاطت بقائلها ، ونوع الصلات الفكرية والزاجية والشخصية التي كانت بين أصحابها وأصحاب النصوص الادبية التي أصدروا أحكامهم عليها . . . الخ .

ومن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » الاستقراء الناقص ، والأحكام الجازمة ، والتعميم العلمي .

فلاستقراء الناقص يؤدي بنا دائماً الى خطأ في الحكم . ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة ، والظواهر الفذة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي . فالملح الحوادث وأبرز الظواهر ليست أكثر دلالة من الحوادث العامة والظواهر الصغيرة . وما نراه نحن أكثر دلالة قد لا يكون كذلك في ذاته ، بل ربما كان انجذابنا الخاص للاعجاب به أو الزرابة عليه هو علة ما نرى فيه من دلالة بارزة ! والأسلم أن نجتمع أقصى ما نستطيع الحصول عليه من الظواهر والدلائل : حادثة أو نصاً أو مستنداً . . . وألا نصدر أحكامنا إلا بعد الانتهاء من جميع هذه الأسانيد ، فذلك أضمن وأكفل بالصواب .

وأضرب ببعض الأمثلة المختصرة على خطر الاستقراء الناقص من أعمال أدبائنا المعاصرين:

١ - درس الدكتور طه حسين شعر المجون في العصر العباسي في كتاب «حديث الأربعماء» ثم اتخذ منه دليلاً على روح هذا العصر . وحكم مثل هذا كأن يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر ، في سائر فنون التفكير ، في سائر مظاهر الحياة . مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك الفترة ، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور .

٢ - استند الأستاذ العقاد من كتب «العبريات» على بضع حوادث بارزة فذة في تاريخ بعض الشخصيات - بعضها غير مقطوع بصحته - لتصوير «شخصية» بطلها ، ولهذا الحوادث دلالتها من غير شك ، ولكن استعراض سلسلة حياة هذه الشخصية أضمن وأكفل بصحة تصوير الشخصية .

٣ - اعتمدت أنا شخصياً في إصدار حكم على شعور الشاعر العربي بالطبيعة في كتابي «كتب وشخصيات» (مثال رقم ٢ في المنهج الفني) على استقراء المشهور من الشعر العربي ، فهو حكم قابل للتخطئة ، وأنا الآن أحاول أن أعيد الدراسة لاستيعاب المشهور وغير المشهور من هذا الشعر ، لوزن ذلك الحكم الذي أصدرته متعجلاً !

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطرة كذلك مثل الاستقراء الناقص ، ولا سيما ونحن نواجه في الغالب مسائل تاريخية قديمة ليست لدينا جميع مستنداتها ، فالظن والترجيح وترك الباب مفتوحاً لما يجد كشفه من المستندات ، أسلم من الجزم والقطع ...

« الترجمة من الهندية في عصر النهضة الإسلامية هي التي أوجدت شعر الزهد في الدولة العباسية .. » . « اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجون والخمرات . » كثرة الجواري هي السبب في انتشار الفناء .. » . « عزلة الحجاز عن السياسة هي التي خلقت الغزل هناك .. » الخ . هذه الأحكام عرضة للخطأ لما فيها من الجزم . ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية . ولما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد . ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لا بدت هذه الظواهر وسبقتها .

والتعميم العلمي هو كذلك من أخطار المنهج التاريخي . لقد وجدت نزعات لهذا التعميم على إثر انتصار طرق البحث العلمي في كشف الحقائق الطبيعية ، كما أثر انتصار بعض المذاهب العلمية خاصة في طرق البحث الأدبية ، فحينما نشأ مذهب دارون في النشوء والارتقاء اتجه البحث الأدبي الى استخدام نظرياته ، ومعاملة الادب معاملة الاحياء المتطورة من حال لحال فهو يتطور تطور الأحياء .

وكان خطره في البحوث الادبية عظيماً . لأن الأدب بطبيعته غير العلم ، وقد لا تتمشى أطواره مع سنة التطور المنتظم ، فالأدب هو قصة المشاعر والاحاسيس ، وزواجب الشعور قد لا تتابع تطور الأحياء . وقد يكون فيه من الانحناءات والانعكاسات أكثر مما فيه من الخط المستقيم . وقانون التطور لا يطبق هنا بحذافيره وإلا تعرضنا للأخطار . على أنه قد اتضح أن المذهب بجمليته قائم على معرفة ناقصة بحقيقة الخلقة الحية وخصائصها . وهو خطأ قد يحطم المذهب من أساسه !

والادب لا ينفر من التعميم العلمي على طريقة العلوم الطبيعية والبيولوجية فحسب ، بل إنه لينفر من هذا التعميم العلمي على طريقة العلوم النظرية أيضاً ، وقد رأينا مدى ما وقع فيه « قدامة بن جعفر » من الخطأ وهو يحاول أن يطبق الأقيسة المنطقية على فن الشعر ، في أضربه وحدوده ومحاسنه وعيوبه ، فالشعر فن ، والمقاييس الفنية السمجة الطليقة أولى به وأجدر .

وأخيراً فإن أخطر مخاطر « المنهج التاريخي » إلغاء قيمة الخصائص والبواعث الشخصية . فطول معاناة الملبسات التاريخية والطبيعية والاجتماعية عند أصحاب هذا المنهج يجرفهم الى إغفال قيمة العبقرية الشخصية ، وحسبانها من آثار البيئة والظروف .

كلا ! ان العبقرية تأخذ من الوسط بلا شك ولكنها « فلتة » أكثر منها حادثاً طبيعياً ، وجميع الظروف لا تفسر لنا بروز عبقرية واحدة من العبقریات الكثيرة الا اذا حسبنا حساباً لظاهرة الكون والاختزان ، فالبركان مثلاً لا يولد اليوم ولكنه ثمرة كمن وتجمع طويلين ، ثم يتفجر في ظروف معينة . فاذا شئنا ان نعد العبقرية كذلك ثمرة كمن في كيان البشرية واختزان ، فربما كان ذلك معقولاً ، ولكن تفسيرها علمياً متعذر . والحديث عن العبقرية على هذا النحو نوع من المجاز الذي يقرب الحقيقة ، ولكنه لا يصفها ولا يعلمها .

وكل ما تمدنا به دراسة الوسط في الادب هو معرفة لون العبقرية واتجاهها لا طبيعتها ولا

أسبابها ، ومن الواجب ان ندرس كل عبقرية دراسة مستقلة ، وألا نجعل للظروف المحيطة أكثر من قيمتها . وليس هذا ضرورياً في العبقریات الضخمة فحسب ، فربما كان لازماً في دراسة اية شخصية أدبية .

ومسألة ان الأدب تصوير للبيئة قد تكون صحيحة ، اذا نحن راعينا لون الأدب وشكله أما طبيعته وحقيقته الفنية فهي خاضعة أكثر للعنصر الشخصي والمزاج الفردي . ودراسة هذا المزاج الخاص تجدي علينا في فهم الأدب أكثر مما تجدي دراسة الوسط . إن دراسة الوسط تجدينا في تفهم الاتجاه الادبي العام ، والمنهج النفسي قد يجدي في تفهم الاتجاه الشخصي الخاص ولكن هذا وذلك لا يبلغ درجة الجزم الحاسم كما سيجيء .

على أن دراسة الوسط مع ذلك واجبة ، لنعرف مدى ما أخذت الطبيعة الفنية منه ومدى ما وهبته ، ثم لندرك مدى استجابة الوسط لكل لون ولكل نتاج . فهذه الاستجابة عنصر اساسي في الحكم . لانحكم مثلاً بأن العصر العباسي كان ماجناً ، ولو كان كل شعرائه مجاناً ، إلا حين ندرس مدى استجابة الوسط لهذا الشعر ، وطريقة حكم الجيل على الشعراء . ولا نقول مثلاً : ان المعري كان يصور عصره وأهله بما يقوله عنهم في شعره ، الا اذا درسنا مزاج المعري الخاص وطريقة نظراته الى الحياة والوقائع والناس . ولا نقول : ان المتنبي كان يصور حقيقة كافور ومصر والمصريين ، الا اذا عرفنا الظروف التي أحاطت بالمتنبي حينئذ ودرسنا طريقة تصويره الأشياء والأحداث في هذه الفترة . . وهكذا .

على ان تصوير البيئة قد لا يجيء صراحة في صلب الموضوع الذي يعالجه الشاعر ولكن في دلالاته البعيدة . نستطيع ان ندرك مثلاً من دراسة القصص الروسي قبل الثورة ان هناك ضجراً عاماً ، وسخرية بالأوضاع والأشياء ، وتهيؤاً لانقلاب . ولو لم يذكر شيء صراحة عن الدعوة الى الانقلاب .

ونستطيع من دراسة الادب في مصر في العصر الحديث ان نلمح أنها تجتاز فترة اضطراب وبحث عن اتجاه لم تستقر عليه الافكار ، حينما نرى فيه عدة اتجاهات الى أقصى اليمين وإلى أقصى اليسار . بعضهم يفتش عن المثل في اطواء تاريخنا القديم في عصر النهضة الاسلامية ، وبعضهم يتمجد بالفرعونية ، وبعضهم يتجه الى اوروبا وأمريكا ، وبعضهم يتجه الى روسيا ؛ كما ان بعضهم ينطوي على نفسه عازفاً عن المجتمع وما فيه . . هي حالة تموج واضطراب . قد

تتمخض عن انقلاب وقد تتمخض عن استقرار . الخ (١) .

على انه ينبغي قبل ان نقرر شيئاً من دلالة الادب على البيئة ان ندرس الافراد وظروفهم
وأمرجتهم وعواملهم الشخصية . يجب ان نفرز الفرد من المجموع وأن نعرف ماهو فردي
وما هو جماعي ، ليكون حكمنا اقرب الى الصواب .

وأهم شيء هنا هو دراسة مدى التجاوب بين الاديب والوسط . فاستقبال الوسط الأدب
هو الذي يحدد مدى تصويره له .

على ان هناك شيئاً آخر يقال . ان الادب ليس تقريراً للظواهر الحاضرة بقدر ماهو
تعبير عن الاشواق البعيدة والرغبات المكنونة . سواء للفرد او للجماعة . وكثيراً مايكون
الادب نبوءات بعيدة . حقيقة ان الواقع الحاضر هو الذي يستدعي تلك النبوءات ، ولكن
الفرد الممتاز كثيراً مايسبق عصره ، ويتنبأ وحده نبوءات لا يدركها الآخرون ، ولا يفتحون
لها قلوبهم . فحين يجيء ناقد يدرس مثل هذا الاديب ، ويتخذ من ادبه صورة للبيئة وتعبيراً
عن العصر يخطئ الحكم والتفسير .

وعلى الجملة فان الواجب يقتضي في « المنهج التاريخي » ان ندرس الموقف من جميع زواياه ،
وأن نخطئ فنجعل الفردي عاماً ، كما لا نخطئ فنطبق العام على الافراد ، فللفرد أصالته
والمجموعة اصالتها . وعلينا ان نفرز هاتين الأصالتين من ناحية ، وان نبحث عن المشترك
بينهما من ناحية اخرى ، وان ندرك أن الادب خصوصية فردية تتأثر بالتيار العام ، ولكنها
لا تندغم في التيار العام ، الا اذا كانت خصوصية ضئيلة صغيرة .

وبهذا نجعل المنهج التاريخي دائرته المأمونة ، ولا نتجاوز به حدوده ، ولا نطغى به على
صميم « العمل الادبي » ولا على شخصية الاديب .

* * *

والآن وقد انتهينا من تصوير خصائص « المنهج التاريخي » وحدوده ، وموضع زلاته ،
نرى ان نستعرض خطواته في النقد العربي .

لقد شهدنا مولد « المنهج الفني » في هذا النقد ، وتبعنا خطاه شيئاً ما ، وضربنا عليه

(١) كتب هذا الكلام في سنة ١٩٤٧ .

الامثلة . ومولد « المنهج التاريخي » في النقد العربي قد عاصر مولد « المنهج الفني » تقريباً ، وتلبس كلاهما بالآخر في اغلب الاحوال .

ففي مرحلة التذوق في العصر الجاهلي وصدر الاسلام ، حينما كان المول عليه في النقد هو الذوق الفردي والجماعي ، كان بعضهم يلاحظ التشابه بين شاعر وشاعر في المستوى الشعري ، او في الاتجاه العام ، او في بعض المعاني الخاصة . من ذلك نظرم الى الاربعة الكبار: النابغة والاعشى وزهير وامرئ القيس على انهم طبقة . ثم نظرم كذلك في الاسلام الى جرير والفرزدق والاختل . فهذا لون ساذج من « المنهج التاريخي » القائم على « المنهج الفني » .

وفي مرحلة التدوين التي بدأها الجاحظ بكتابه « البيان والتبيين » سار التذوق الى جوار التاريخ . فتدوين النصوص في ذاته ، ونسبتها الى أصحابها ، وذكر ملابساتها ، وتجميع ما قيل في مسألة خاصة كالمصا والبخل والبيان وغيرها من الموضوعات التي جمع الجاحظ ما قيل فيها . كل ذلك من أوليات المنهج التاريخي . وحديثه عن اللفظ والمعنى ، وعن بلاغة بعض الأقوال وجودتها . الخ ذلك من أوليات المنهج الفني . وكلاهما مجتمعان في كتاب .

و « ابن سلام » في « طبقات الشعراء » كان يمزج بين المنهجين في طفولتها . كذلك صنع فيما بعد كل من ابن قتيبة والآمدي وأبي الحسن الجرجاني وأبي هلال وابن رشيق وغيرهم ، وهم يثبتون النصوص لأصحابها ، ثم يبحثون عن السرقات بين السابق واللاحق ، ومن منهم احسن واجاد في الاخذ ، ومن منهم قصر وأفسد المعنى ، ويتحدثون عن أثر البداوة والحضارة في الادب الخ . وهذا من أوليات « المنهج التاريخي » .

واذا كان المنهج الفني هو الذي كان غالباً على هؤلاء المؤلفين ، فان هناك آخرين غلب عليهم المنهج التاريخي ، وان لم تحل مؤلفاتهم من آثار المنهج الفني . فطريقة التأليف العربية في الادب لم تكن تتبع مناهج معينة . ومنذ أن بدأ الجاحظ بكتاب البيان والتبيين نسج مؤلفوا الادب على منواله ، كما فعل تلميذه المبرد في كتابه « الكامل » وابن قتيبة في كتابه عيون الاخبار ، والحصري في « زهر الآداب » .

وحتى الذين أرادوا التخصص في النقد كابن قتيبة والآمدي والجرجاني وأبي هلال وابن رشيق ، أو التخصص في الرواية كأبي علي القالي في الامالي ، وابن عبد ربه في العقد الفريد ، وأبي الفرج الاصفهاني في الاغانى ، والشعالي في اليتيمة . لم ينجوا من الاستطراد والمزج

بين هذا وذاك . ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الاخيرة أوضح ، ولا سيما في كتاب « الاغانى » الذي يثبت النصوص ويرويها سلسلة عن الرواة ، ويصحح بعض الروايات ، ويضعف البعض ، ويذكر مناسبات النصوص وما يدور حولها من حوادث وروايات ، ويعرف بالشاعر وطبقته ومزاجه . وكذلك صنع صاحب « الامالى » في بعض النصوص دون البعض . أما صاحب « الينيمة » فهو يذكر النصوص لاصحابها ، ويعرف بهم . ويذكر منزلاتهم في الادب ، وقد يتطرق الى تحليل جودة شعره على شعر بالبيئة والوسط كما صنع في تفضيل شعراء الشام على شعراء العراق ، وأخذ شاعر عن شاعر . الخ . وكل هذا من صميم « المنهج التاريخي » (١) وفي الامثلة الآتية تتبين طريقة كل من هؤلاء .

من كتاب البيان والتبيين للجاحظ (عاش بين سنتي ١٥٩ - ٢٥٥) هـ مما يكتب في باب العصا :

يا ابن العذير لقد جعلت تَغْيِير	قالت أمانة يوم برقة واسط
ذهبت شببته وغصنك أخضر	أصبحت بعد زمانك الماضي الذي
لا تبغني خيراً ولا تستخبر	شيخاً دعامتك العصا ومشيعاً

ويضم البيت الاخير الى قوله :

وان لا يرى شيئاً عجباً فيمجباً	وهلك الفتى أن لا يراح الى الندى
اذا ما رأي أصلع الرأس أشيأ	ومن يبتغي منى الظلامه يلقي

وقال بعض الحكماء : أعجب من العجب ترك التعجب من العجب .

وقيل لشيخهم : اي شيء تشتهي ؟ قال : اسمع بالاعاجيب وأنشد :

عريض البطان جديب الخوان	قريب المراث من المرتع
فنصف النهار الكرمائه	ونصف المأكله اجمع

ومما يضم الى العصا قوله :

لعمري لئن جليت عن منهل الصبا	لقد كنت وراداً لمشربه المذب
ليالي أغدو بين بردين لاهياً	اميل كفصن البانة الناعم الرطب

(١) قلت لأنني لم أحمل الادب العربي على اصطلاحات اجنبية . ولهذا أنا أعد كتاب الرواية من

اصحاب المنهج التاريخي بالقياس الى النقد العربي .

سلام على سير القلاص مع الركب
سلام امرئ لم تبق منه بقية
وقال الحاجب بن ذبيان لاختيه زرارة :
عجلت مجيء الموت حين هجرتني
وقال الآخر :

ووصل الغواني والمدامة والشرب
سوى نظرة العينين أو شهوة القلب
وفي القبر هجر يزار طويلاً

الم تعلمي يا عمرك الله اني
واني لا اخزي. اذا قيل مقتر
وان لا يكن عظمي طويلاً فاني
اذا كنت في القوم الطوال فضلتهم
ولا خير في حسن الجسوم وطولها
وكائن رأينا من فروع طويلة
ولم ار كالمعروف اما مذاقه
وقال زياد بن زيد :

كريم على حين الكرام قليل
جواد ، واخزي ان يقال بخيل
له بالخصال الصالحات وصول
بعارفة حتى يقال طويل
اذا لم يزن حسن الجسوم عقول
تموت اذا لم تهيئ اصول
فحلوا ، واما وجهه فجميل

اذا ما انتهى علمي تناهيت عنده
ويخبرني عن غائب المرء فعليه
وقال ابن الرقاع :

اطال فأملني ام تنامهي فأقصرا
كفى الفعل عما غيب المرء مخبراً
حتى اقوم ميلها وسنادها
حتى يقيم ثقافه منادها
عن حرف واحدة لكي ازدادها

وقصيدة قد بت اجمع بينها
نظر المثقف في كموب قناته
وعلمت حتى است أسأل عالمها

وهكذا يمضي في سرد ما قيل عن العصا من قريب أو بعيد ، دون نقد أو تعليق الى
نهاية الباب .

* * *

من كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه (عاش بين سنتي ٢٤٦ - ٣٢٧) في
باب التعازي :

قال عبد الرحمن بن ابي بكر لسليمان بن عبد الملك يعزيه في ابنه أيوب - وكان ولي

عهد وأكبر ولده - : يا أمير المؤمنين ، إنه من طال عمره فقد أحبته ، ومن قصر عمره كانت مصيبته في نفسه ، ولو لم يكن في ميزانك لكنت على ميزانه . « وكتب الحسن بن أبي الحسن إلى عمر بن عبد العزيز يعزيه في ابنه عبد الملك .

وعوضت أجراً من فقيد ، فلا يكن
فقيدك لا يأتي وأجرك يذهب
« العتيبي قال : قال عبد الله بن الأهم : مات لي ابن وأنا بمكة ، فجزعت عليه جزعاً شديداً ، فدخل عليّ ابن جريج يعزيني فقال لي : يا أبا محمد . امل صبراً واحتساباً ، قبل أن تسلو غفلة ونسياناً كما تسلو البهائم ، وهذا الكلام لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه يعزي به الأشعث بن قيس في ابن له . ومنه أخذه ابن جريج ، وقد ذكره حبيب في شعره فقال :

وقال علي في التعازي لأشعث وخاف عليه بعض تلك المآثم
أتصبر للبلوى عزاء وحسبة فتؤجر أم تسلو سلو البهائم ؟
« أتى علي بن أبي طالب كرم الله وجهه لأشعث يعزيه عن ابنه فقال : إن تحزن فقد استحققت ذلك منك الرحم ، وإن تصبر فإن في الله خلفاً من كل هالك ، مع أنك إن صبرت جرى عليك القدر وأنت مأجور ، وإن جزعت جرى عليك القدر وأنت آثم ... الخ .
وجاء في باب « قولهم في الملك وجلسائه ووزرائه » :

قالت الحكماء : لا ينفع الملك إلا بوزرائه وأعوانه ، ولا ينفع الوزراء والأعوان إلا بالوادة والنصيحة ، ولا تنفع الوادة والنصيحة إلا مع الرأي والعفاف . ثم على الملوك بعد ، ألا يتركوا محسناً ولا مسيئاً ما دون جزاء ، فإنهم إذا تركوا ذلك تهاوت الحسن واجترأ المسيء ، وفسد الأمر وبطل العمل .

وقال الأحنف بن قيس : من فسدت بطائته كان كمن غص بالماء فلا مساغ له ، ومن خانته ثقاته فقد آتى من مأمنه . وقال العباس بن الأحنف :

قلبي إلى ماضري داعي بكثر أحزاني وأوجاعي
كيف احتراسي من عدوي إذا كان عدوي بين أضلاعي
وقال آخر :

كنت من كربتي أفر اليهم فهم كربتي فأين الفرار ؟

وأول من سبق الى هذا المعنى عدي بن زيد في قوله للنعمان بن المنذر :
لو بغير الماء خلقي شرق كنت كالغصان بالماء اعتصاري
وقال آخر :

الى الماء يسمى من يغص بريقه فقل أين يسمى من يغص بماء ؟
وقال عمرو بن العاص :

لا سلطان الا بالرجال ، ولا رجال الا بالمال ، ولا مال الا بعمارة ، ولا عمارة الا بعدل .
« وقالوا : انما السلطان بأصحابه كالبحر بأمواله » .

* * *

٣ - من الاغاني لأبي الفرج الأصفهاني (عاش بين ٢٨٤ - ٣٥٦) في حديثه عن عمر
بن أبي ربيعة .

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان
هي شامية اذا ما استقلت وسهيل اذا استقل يمان
الغناء للغريض خفيف ثقيل بالبنصر . وفيه لعبد الله بن العباس ثاني ثقيل بالبنصر ،
وأول هذه القصيدة .

أيها الطارق الذي قد عناني بعد ما نام سامر الركبان
زار من نازح بغير دليل يتخطى الى حتى أتاني
وذكر الرياشي عن ابن زكريا الغلابي عن محمد بن عبد عبد الرحمن التميمي عن أبيه عن
هشام بن سليمان بن عكرمة بن خالد الخزومي قال :
كان عمر بن أبي ربيعة قد ألح على اثريا بالهوى ، فشق ذلك على أهلها ، ثم ان مسعدة
بن عمرو أخرج عمر الى اليمن في امر عرض له ، وتزوجت الثريا وهو غائب فبلغه تزويجها
وخروجها الى مصر فقال :

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان ؟
وذكر الأبيات وقال في خبره : ثم حمله الشوق على أن سار الى المدينة فكتب اليها :
كتبت إليك من بلدي كتاب موله كمد

كئيب واكف العينين بين الحشرات منفرد
يؤرقه لهيب الشوق بين السحر والكيد
فيمسك قلبه بيده ويمسح عينه بيده
وكتبه في قوهية وشنفه وحسنه وبعث به اليها . فلما قرأته بكت بكاء شديداً
ثم تمثلت :

بنفسي من لا يستقل بنفسه ومن هو ان لم يحفظ الله ضائع
وكتبت اليه تقول :

أتاني كتاب لم ير الناس مثله أمد بكافور ومسك وعنبر
وقرطاسه قوهية ورباطه بعقد من الياقوت صاف وجوهر
وفي صدره مني اليك تحية لقد طال تهيامي بكم وتذكري
وعنوانه من مستهام فؤاده الى هائم صب من الحزن مسمر

« وقال مؤلف هذا الكتاب : وهذا الخبر عندي مصنوع ، وشعره مضعف يدل على
ذلك ، ولكني ذكرته كما وقع إلي »

وفي حديثه عن الخطيئة يقول :

أخبرني أبو خليفة عن محمد بن سلام ، قال أخبرني أبو عبيدة عن يونس قال :
قدم حماد الراوية البصرة على بلال بن أبي بردة وهو عليها فقال له : ما أطرفتني شيئاً
يا حماد ؟ قال : بلى ثم عاد اليه فأنشده للخطيئة في أبي موسى الأشعري يمدحه :

جمعت من عامر فيه ومن جشم ومن تميم ومن جاء ومن حام
مستحقات رواياها جحافلها يسمونها أشعري طرفه سامي

« فقال له بلال : ويحك ! أمدح الخطيئة أبا موسى الأشعري ، وأنا أروي شعر الخطيئة
كله فلا أعرفها ! ولكن أشعها تذهب في الناس ! » .

وفي حديثه عن العرجي يقول :

أخبرني الحرمي عن أبي الملاء قال : حدثنا الزبير بن العوام بكار قال : حدثني عمي : أنه
إنما لقب العرجي لأنه كان يسكن عرج الطائف ، وقيل بل سمي بذلك لما كان له ومال عليه

بالمرج . وكان من شعراء قريش ومن شهر بالفرز منها ، ونحا نحو عمر بن أبي ربيعة في ذلك وتشبه به فأجاد . وكان مشغوقاً باللهو والصيد ، حريصاً عليها ، قليل المحاشاة لأحد فيها ، ولم يكن له نباهة في أهله ، وكان أشقر أزرق جميل الوجه . وجيداء التي شذب بها هي أم محمد بن هشام بن اسماعيل الخزومي ، وكان ينسب بها ليفضح ابنها لا لمحبة كانت بينها ، فكان ذلك سبب حبس محمد إياه وضربه له حتى مات في السجن .

وأخبرني محمد بن يزيد عن حماد عن أبيه عن مصعب قال :

« كانت حبشية من مولدات مكة ظريفة صارت الى المدينة ، فلما أتاهم موت عمر بن أبي ربيعة اشتد جزعها ، وجعلت تبكي وتقول : من أمكة وشعابها وأباطحها وزهرها ، ووصف نسائها وحسنهن وجمالهن . ووصف ما فيها ؟ ! فقيل لها : خفزي عليك ، فقد نشأ فتي من ولد عثمان رضي الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت أنشدوني من شعره ، فأنشدوها ، فمسحت عينها وضحكت وقال : الحمد لله ! لم يضيع حرمه !

وهنا نرى نهجاً جديداً فيه نقد وتمقيب وموازنة وترجيح .

* * *

من كتاب الأماي لأبي علي القالي (عاش بين ٢٨٨ — ٣٥٦) .

وحدثنا أبو بكر قال حدثنا أبو حاتم وعبد الرحمن عن الأصمعي قال : قد متمم بن نويرة المراق ، فأقبل لا يرى قبراً الا بكى عليه فقيل له : يموت أخوك بالملأ وتبكي أنت على قبر بالمراق ؟ ! فقال :

لقد لامني عند القبور على البكا
رفيقي لتذراف الدموع السوافك
أمن أجل قبر بالملأ أنت نائح
على كل قبر او على كل هالك ؟
ويروي هذا البيت :

فقال أتبكي كل قبر رأيتـه
لقبر ثوى بين الوى والدكادك
فقلت له إن الشجى ببعث الشجى
فدعني فهذا كله قبر مالك
ألم تره فينا يقسم ماله
وتأوي اليه مزملات الضرائك

وقرأت على أبي بكر رحمه الله لبعض طيء يرثي الربيع وعمارة ابني زياد العبسين وكانت بينهم مودة :

فان تكن الحوادث جربتي فلم أر هالكاً كإني زياد
هما رحمان خطيان كانا من السحر المثقفة الصعاد
تهال الارض ان يظاً عليها بمثلها تسالم او تمادي

ومما قرأت عليه لفاطمة بنت الأحجم بن دندنة الخزاعية :

قد كنت لي جبلاً ألوذ بظله فتركتني أضحي بأجرد ضاحي
قد كنت ذات حمية ماعشت لي أمشي البرازو كنت أنت جناحي
فاليوم أخضع للذليل وأتقي منه وأدفع ظالمي بالراح
واذا دعت قرية شجناً لها يوماً على فنن دعوت صباح
وأغض من بصري وأعلم أنه قد بان حد فوارسي ورماحي

وقال لي أبو بكر رحمه الله : هذه الايات تمثل بها عائشة رضي الله عنها بعد وفاته
النبي صلى الله عليه وسلم .

* * *

من كتاب اليتيمة للثعالي (عاش بين ٣٢٠ — ٤٢٩) .

في حديثه عن « فضل شعراء الشام على شعراء سائر البلدان وذكر سبب ذلك » :

« لم يزل شعراء عرب الشام وما يقاربها اشعر من شعراء عرب العراق وما يجاورها في
الجاهلية والاسلام ، والكلام يطول في ذكر المتقدمين منهم ، وأما المحدثين فخذ اليك منهم :
العتابي ومنصور النمرى ، والأشجع السلمي ، ومحمد بن زرعة الدمشقي ، وربيعه الرقي ، على
أن في الطائيين الذين انتهت اليها الرياسة في هذه الصناعة كفاية وهما هما . ومن مولدي
أهل الشام المعوج الرقي والمرمي والعباسي والمصيبي وأبو الفتح كشاجم والصنوبري
وأبو المعتصم الأنطاكي . وهؤلاء رياض الشعر وحدائق الظرف ، فأما المصريون ففيما أسوقه
من غرر أشعارهم أعدل الشهادات على تقدم أقدامهم . والسبب في تبرز القوم قديماً وحديثاً
على من سواهم في الشعر قريتهم من خطط العرب . ولا سيما أهل الحجاز . وبمدحهم عن بلاد
العجم ، وسلامة ألسنتهم من الفساد العارض لألسنة أهل العراق ، بمجاورة الفرس والنبط
ومداخلتهم إياهم . ولما جمع شعراء العصر من أهل الشام بين فصاحة البداوة وحلاوة الحضارة ،
ورزقوا ملوكاً وأمراء آل حمدان وبني ورقاء ، وهم بقية العرب ، والمشغوفون بالادب

المشهورون بالمجد والكرم ، واجمع بين آداب السيف والقلم ، وما منهم الا أديب جواد يحب الشعر ويتقده ويثيب على الجيد منه فيجزل ويفضل . انبعثت قرائحهم في الاجادة فسادوا محاسن الكلام بألین زمام وأحسنوا وأبدعوا ماشاءوا .

وفي حديثه عن المتنبي : أغوذج لسرقات الشعراء منه يقول :

قال المتنبي :

وقد أخذ التمام البدر فيهم
أخذه أبو الفرج اليبغاء فلفظه وقال :

أوليس من إحدى العجائب أنني
يا من يحاكي البدر عند تمامه
وقال أبو الطيب :

قد علم البين منا البين أجفانا
وأخذه المهلب الوزير وقال :

تصارمت الأجفان منذ صرمتي
وقال أبو الطيب وهو من قلائده :

وكنت إذا يمت أرضاً بعيدة
أخذه صاحب وقال :

تجشمتها والليل وحف جناحه
وقال أبو الطيب وهذا أيضاً من قلائده :

لبسن الوشي لا متجملات
غار عليه صاحب لفظاً ومعنى فقال :

لبسن برود الوشي لا لتجمل
ولمّا فعل بيته ما فعل أبو الطيب ببیت العباس بن الأحنف :

والنجم في كبد السماء كأنه
أعمى تحير ما لديه قائد

فقال :

ما بال هذي النجوم حائرة كأنها العمي ما لها قائد
وهذه مصالطة لا سرقة فيها ، وهي مذمومة جداً عند النقدة .
وقال أبو الطيب وهو من فرائده :

معاك وحيانا بك الله إنما على العيس نور والحدور كائمه
أخذه السري بن أحمد بن جني : أنشدني لنفسه من قصيدة يمدح بها أبا الفوارس سلامة
ابن فهد وهي قوله :

حيا به الله عاشقيه فقد أصبح ريحانة لمن عشقا
ولم أجد أنا هذه القصيدة في ديوان شعره : والبيت نهاية في المذوبة وخفة الروح ،
والسري كثير الأخذ من أبي الطيب في مثل قوله :

وخرق طال فيه السير حتى حسبناه يسير مع الركاب
وهو مأخوذ من قول أبي الطيب :

يخذن بنا في جوزه وكأننا على كرة أو أرضه معنا سفر
وقال السري :

وأحلبها من قلب عاشقها الهوى بيتاً بلا عمد ولا أطناب
وهو من قول أبي الطيب :

هام الفؤاد بأعرابية مسكنت بيتاً من القلب لم تضرب به طنيا

* * *

من زهر الآداب للحصري (توفي سنة ٤٥٣) .

في حديثه عن الليل :

قال العتي : تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابعة
في طول الليل : أيها أشعر . فقال الوليد : النابعة أشعر ، وقال مسلمة : بل امرئ القيس ،
فرضياً بالشعبي فأحضراه فأنشده الوليد :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقض وليس الذي يرعى النجوم بأيب

وصدر أراح الليل عازب همه
وأنشده مسامة قول امرئ القيس .

وليل كموج البحر أرخى سدوله
فقلت له لما تمطي بردفه (١)
عـليّ بأنواع الهموم ليبتلي
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
بصبح وما الأصباح منك بأمثل
فيالك من ليل كأن نجومه

فطرب الوليد طرباً . فقال الشعبي: بانت القضية . معنى قول النابغة : وصدر أراح الليل عازب همه ، وأنه جعل صدره مراحاً للهموم ، وجعل الهموم كالنعم السارحة الغادية ؛ تشرح نهاراً ثم تأتي إلى مكانها ليلاً ، وهو أول من اشتار هذا المعنى ، ووصف أن الهموم مترادفة بالليل لتقيد الألفاظ عما هي مطلقة فيه بالنهار ، واشتغالها بتصرف اللحظ عن استعمال الفكر وامرؤ القيس كره أن يقول : إن الهم يخف عليه في وقت من الأوقات ، فقال : وما الاصبح منك بأمثل .

وقال الطرماح بن حكيم الطائي :

ألا أيها الليل الطويل الاصبح
ولكن للعينين في الصبح راحة
بيوم وما الاصبح منك بأروح
أطرحتها طرفيها — بها كل مطرح

فنقل لفظ امرئ القيس ومعناه وزاد فيه زيادة اغتفر له معها فحش السرقة ، وإنما تنبه عليه من قول النابغة ، إلا أن النابغة لوح وهذا صرح .

وقال ابن بسام :

لا أظلم الليل ولا أدعي
ليلى كما شئت فإن لم تزر
أن نجوم الليل ليست تغور
طال وإن زارت فليلي قصير

وإنما أغار ابن بسام على قول علي بن الخليل فلم يغير إلا القافية :

لا أظلم الليل ولا أدعي
ليلى إذا شئت قصير إذا
أن نجوم الليل ليست تغور
جادت وإن ضنت فليلي يطول

(١) الرواية المشهورة : فقلت له لما تمطي بصلبه .

وهذه السرقة كما قال البديع في التنبيه على أبي بكر الخوارزمي في بيت أخذ رويه
وبعض لفظه :

وإن كانت قضية القطع ، تجب في الربيع ، فما أشد شفقتي على جوارحه ، ولعمري إن
هذه ليست سرقة ، وإنما هي مكابرة محضه ، واحسب ان قائله لو سمع هذا لقال : هذه بضاعتنا
ردت إلينا. فحسبت أن ربيعة بن مكدم وعيينة بن الحرث بن شهاب كانا لا يستحلان من
البيت ما امتحلله ، فانها كانا يأخذان جله ، وهذا الفاضل قد أخذه كله .

وقد اخذه علي بن خليل من قول الوليد بن يزيد بن عبد الملك بن مروان .

لا أسأل الله تغييراً لما صنعت نامت وان أسهرت عيني عيناها

فالليل أطول شيء حين أفقدها والليل أقصر شيء حين ألقاها

وابن بسام في هذا كما قال الشاعر :

وفى يقول الشعر الا أنه في كل حال يسرق المسروقا

* * *

وهكذا نرى الجاحظ يبدأ بمجرد الجمع والاستطراد حول المعنى الواحد ولا يعني بنسبة
جميع النصوص لأصحابها ، فيتابعه بنفس الطريقة ابن عبد ربه في العقد الفريد مع شيء من
التوبيخ والتنظيم ، وفي أحيان قليلة يذكر أخذ قول من قول . ولا يبعد صاحب الأمالي
عن هذا المنهج كثيراً مع عناية ظاهرة بشرح الغريب ، بينما تجد صاحب الأغاني ينتقل نقلة بعيدة
فيدخل في صميم المنهج التاريخي . يذكر النص ، وينسبه لصاحبه بسلسلة من الرواية ويذكر
أخباره ويقبل الرواية أو يرفضها ويعمل الرفض ، ويستشهد ببعض الحوادث والرواة على كذب
رواية أو صدقها ، ويذكر طبقة الشاعر في بعض الأحيان وطريقته ومن يشترك معه فيها ...
الخ . وهذا من صميم المنهج وأصوله الصحيحة . وشيء من هذا يصنعه صاحب اليتيمة بعده .
وأقل منه ما يصنعه صاحب زهر الآداب ، اذ كثيراً ما يكتفي بخطوة الجاحظ وابن عبد ربه
ويقف عندها في جميع ما قيل عن المعنى الواحد .

وبذلك يعد صاحب الأغاني خير من كتب في هذا الباب .

* * *

ونترك الزمن ينقضي من القرن الخامس الى العصر الحديث ، فلا نجد بين العصرين جديداً

ذا شأن في المنهج التاريخي على وجه العموم . فاذا جئنا للمصر الحديث وجدنا المنهج التاريخي قد نما نمواً عظيماً . فهذه دراسات جورجى زيدان واحمد السكندري والشيخ المهدى تبدأ الطريق . ومع انها كانت الى الجميع اميل منها الى التحليل ، فانها تعد خطوة كبيرة وراء ما وقفت عنده هذه الدراسات من قبل ، فقد اخذت تدرس عصور الادب ، والظروف السياسية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية وتتحدث عن آفكارها في الادب ، في موضوعاته واسلوبه وتعبيره ، وتدرس شيئاً عن الشخصيات الادبية في كل عصر ، نعم انها حددت العصور بالأحداث السياسية وهذا مجاف لطبيعة التاريخ الأدبي ، ولكنها على كل حال كانت بداية طيبة في عصر النهضة .

أما أول مؤلف سلك هذا المنهج سلوكاً حقيقياً فهو الدكتور طه حسين في كتابه الاول « ذكرى أبي العلاء » وفي كتبه الأخرى بعد ذلك ، ثم الدكتور أحمد أمين في كتابه « فجر الاسلام ، وضحي الاسلام ، وظهر الاسلام » ، ثم في كتابه مع الدكتور زكي نجيب محمود « قصة الادب في العالم » والاستاذ طه احمد ابراهيم في كتابه « تاريخ النقد عند العرب » والدكتور محمد خلف الله في بحثين صغيرين له عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب » و « نظرية عبد القاهر في اسرار البلاغة » والدكتور عبد الوهاب عزام في « المتنبي » وكتاب الأستاذ العقاد « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » يضم مزيجاً من المناهج الثلاثة ، ولكن للدراسة التاريخية اثرها البارز في تحليل البيئة وعواملها ، وكذلك كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » وان يكن هذا الكتاب ادخل في « المنهج النفسي » كما سيجيء ، ثم في كتابه « شاعر الغزل » و كتابه عن « جميل بثينة » .

ومن نهجوا هذا المنهج كذلك الدكتور زكي مبارك في كتاب « النثر الفني في القرن الرابع » والأستاذ احمد حسن الزيات في كتابه « أصول الادب » والاستاذ احمد الشايب في كتابه « النقائض في الشعر العربي » و كتابه عن « الشعر السياسي » والمتخرجون في كلية الآداب في رسائلهم الجامعية امثال الدكتور سهير القلماوي في « الف ليلة وليلة » والدكتور شوقي ضيف في « الفن ومذاهبه في الشعر العربي » والاستاذ نجيب الهمبتي في « ابوت تمام » والاستاذ محمد كامل حسين في « الادب المصري الاسلامي » . . . الخ .

على أية حال لقد نما المنهج التاريخي نمواً ذا قيمة على ايدي المعاصرين ، وفيما يلي سنستعرض باختصار نماذج تصور هذا النمو ، وتوضح طرفاً من ذلك المنهج .

ونبدأ بكتاب الدكتور طه حسين الاول عن ابي الملاء ، وهذه الفقرات من مقدمته .
فغنينا عن تلخيص طريقته . فهو يقول :

ليس الغرض من هذا الكتاب ان نصف حياة ابي الملاء وحده ، وانما نريد ان ندرس حياة النفس الاسلامية في عصره ، فلم يكن لحكيم المعرة ان ينفرد باظهار آثاره المادية او المعنوية ، وانما الرجل وماله من آثار وأطوار نتيجة لازمة ، وثمره ناضجة ، لطائفة من العلل التي اشتركت في تأليف مزاجه ، وتصوير نفسه ، من غير ان يكون له عليها سيطرة او سلطان .

من هذه العلل المادي والمعنوي ، ومنها ما ليس للانسان به صلة ، وما بينه وبين الانسان اتصال ، فاعتدال الجو وصفاءؤه ، ورقة الماء وعذوبته ، وخصب الارض وجمال الربى ، ونقاء الشمس وبهاؤها . . كل هذه علل مادية تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشئه . نفسه ، بل وفي إلهامه ما يمن له من الخواطر والآراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها ، وجهل الامة وجودها ، وجذب الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه او نقائضها تعمل في تكوين الانسان عمل تلك العلل السابقة ؛ والخطأ كل الخطأ ان ننظر الى الانسان نظرتنا الى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لا يتصل بشيء مما حوله ، ولا يتأثر بشيء مما سبقه او أحاط به . ذلك خطأ لأن الكائن المستقل هذا الاستقلال لا عهد له بهذا العالم ، انما يأتلف هذا العالم من اشياء يتصل بعضها ببعض ، ويؤثر بعضها في بعض ، ومن هنا لم يكن بين أحكام العقل اصدق من القضية القائلة بأن المصادفة محال ، وأن ليس في هذا العالم شيء الا وهو نتيجة من جهة وعللة من جهة اخرى . نتيجة لعللة سبقته ، ومقدمة لأثر يتلوها ، ولولا ذلك لما اتصلت اجزاء العالم ، ولما كان بين قديمها وحديثها سبب ، ولما شملتها احكام عامة ، ولما كان بينها من التشابه والتقارب قليل ولا كثير .

اذا صح هذا كله ، فأبو الملاء ثمرة من ثمرات عصره ، قد عمل في إنضاجها الزمان والمكان والحال والسياسية الاجتماعية بل والحال الاقتصادية ، ولسنا نحتاج الى ان نذكر الدين فانه اظهر اثرًا من ان نشير اليه . ولو ان الدليل المنطقي لم ينته بنا الى هذه النتيجة لكانت حال ابي الملاء نفسه منتهية بنا اليها ، فان الرجل لم يترك طائفة من الطوائف في عصره الا اعطاها وأخذ منها ، كما سنرى في هذا الكتاب . فقد حاج اليهود والنصارى ، وناظر البوذيين والمجوس ، واعترض على المسلمين ، وجادل الفلاسفة والمتكلمين ، وضم الصوفية ،

ونعمي على الباطنية ، وقدح في الامراء والملوك ، وشنع على الفقهاء واصحاب النسك ، ولم يعف التجار والصناع من المذل واللوم ، ولم يخل الأعراب وأهل البادية من التفنيد والتهريب وهو في كل ذلك يرضي قليلاً ويسخط كثيراً ، ويظهر من الملل والضيق ومن السأم وخرج الصدر ما يمثل الحياة في أيامه بشعة شديدة الظلام (١) .

فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ، ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة ، ولا يرضى ان يعترف بما بين اجزاء العالم من الاتصال المحتوم ، ولا ان يسلم بأن الشيء الواحد على صغره وضآلته انما هو الصورة لما أوجده من العلل ولا يطمئن الى ان الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان — المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله ، ولا يميل اليه ، ملزم مع ذلك ان يبحث عن حياة ابي العلاء ، فان لم يفعل ذلك استحال عليه ان يفهم الرجل ، وأن يهتدي من امره الى شيء .

« . . . يدل ما قدمناه على أننا نرى الجبر في التاريخ . أي ان الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة ، وتنزل منازلها المتباينة ، بتأثير العلل والأسباب التي لا يملكها الانسان ، ولا يستطيع لها دفماً ولا اكتساباً . ذلك رأى نراه ، وسنثبتة في موضعه من الكتاب .

وإنما نقول هنا إن هذا الرأي سيلزمنا أن نسلك في البحث عن حياة أبي العلاء طريقاً خاصة . ربما لم يألفها المؤرخون ، ذلك أننا لا نعتقد انفراد الاشخاص بالحوادث ، وإنما نعتقد ان الحوادث أثر لطائفة من المؤثرات ، وعلى هذا لا نستطيع لأنفسنا ان نضيف أثراً من الآثار لشخص من الاشخاص ، مهما ارتفعت منزلته وعلت مكانته ، ومهما عظم أثره وجل خطره . وإنما كل أثر مادي أو معنوي ظاهرة اجتماعية أو كونية ، ينبغي ان ترد الى اصولها ، وتعاد الى مصادرها ، وان تستقي من ينابيعها ، وتستخرج من مناجمها ، وهي جماعة العلل التي أشرنا اليها آنفاً . فليس المأمون وحده هو الذي ابتدع فتنة القول بخلق القرآن وإنما تلك فتنة أحدثها عصره ، واندفع المأمون بحكم المؤثرات المختلفة الى ان يكون مظهرها ، كما اندفع خلفاؤه من بعده الى ذلك بحكم هذه المؤثرات .

إنما الحادثة التاريخية ، والقصيدة الشعرية ، والخطبة يجيدها الخطيب ، والرسالة ينمقها

(١) ولكن كم ياترى في هذه الصورة من الواقع وكم فيها من مزاج المعري الخاص ؟ وكم بمن عاشوا — مع المعري — في هذه الفترة يشاركه تصويره هذا الحياة ؟ « المؤلف » .

الكاتب الاديب ، كل ذلك نسيج من العليل الاجتماعيـه والكونية يخضع للبحث والتحليل
خضوع المادة لعمل الكيمياء (١).

واذا قد بينا ان الرجل خاضع في ادبه وعلمه لزمانه ومكانه ، فليس لنا بد من ان نقدم
بين يدي هذا الكتاب ، فصلاً في عصر ابي الملاء وآخر في بلده . ولما كانت الاسرة أشد
ما يحيط بالرجل أثراً فيه ، خصصنا فصلاً آخر لأسرة أبي الملاء . فاذا فرغنا من هذا كله
عمدنا الى الحياة التاريخية للرجل ، ففصلناها تفصيلاً ثم انتقلنا منها الى منزلة الادبية فبيننا
قسمته من الشعر والنثر ، وخصائصه فيها ، ثم الى منزلته العلمية فشرحناها شرحاً مستوفى ،
ومن بعد هذا تناولنا فلسفته فاجتهدنا في ان نكشف عنها ونجليها ، ونبين تأثيرها بما قبلها
وتأثيرها فيما بعدها . معنيين عناية خاصة فلسفته الالهية والخلقية ، لكثرة ما كان فيها من
اختلاف الآراء واقتراق الأهواء

وهكذا نرى الدكتور طه شديد الايمان بالدراسة العلمية لتاريخ الادب ، شديد الثقة
بما تدل عليه دراسة البيئة والظروف الى حد تشبيهها بدراسة الكيمياء .

ولكننا نلتقي به في كتابه التالي « في الأدب الجاهلي » فاذا هو أقل ايماناً وأضعف ثقة .
نراه يعرض لدراسة البيئة والظروف فيرى انها ليست ذات غناء في التعرف الى صميم الشخصية
الادبية ، ويختار عليها « المقياس الادبي » ولعله هو ما اسميناه « المنهج الفني » .

فهو يلخص آراء « سانت بوف » ، وتين ، وبرونتيير « ثم يعقب عليها وبخاصة على مذهبي
الثاني والثالث بما يفيد عدم ثقته ، بل ربما استنكاره . يقول عن تين :

وأما ثانيهم (تين) فيمضي الى ابد مما مضى (سانت بوف) فهو لا يعتمد مثله اعتماداً
قوياً على هذه الشخصيات الفريدة ، ولا يكاد يعتمد بها الا في احتياط وتردد ، ذلك لأن
القوانين العلمية عامة ، فيجب ان تعتمد على اشياء عامة . وما شخصية الكاتب او الشاعر في
نفسها ؟ ومن اين جاءت ؟ اتظن ان الكاتب قد احدث نفسه ؟ ام تظنه قد ابتكر آثاره الفنية
ابتكاراً ؟ واي شيء في العالم يمكن ان يبتكر ابتكاراً ؟ اليس كل شيء في حقيقة الأمر اثر
لعل قد احدثته ، وعلة لاثر سيحدث عنه ؟ واي فرق في ذلك بين العالم المعنوي والعالم المادي ؟

(١) هنا نختلف مع الدكتور فالحوادث الحية يستحيل ان تخضع خضوع المادة . وسنرى الدكتور
فيما بعد يغير وجهة نظره في كتابه « الادب الجاهلي » .

واذن فلا ينبغي ان نلتبس الكاتب او الشاعر عند الكاتب او الشاعر نفسه وانما ينبغي ان نلتبسها في هذه المؤثرات التي أحدثتهما ، والتي يخضع لها كل شيء انساني .

الفرد؟ ما هو؟ هو أثر من آثار الأمة التي نشأ فيها، او قل من آثار الجنس الذي نشأ منه - فيه أخلاقه وعاداته وملكاته ومميزاته المختلفة . وهذه الاخلاق والعادات والملكات والمميزات ما هي؟ اثر لهذين المؤثرين العظيمين اللذين يخضع لهما كل شيء في هذه الدنيا: المكان وما يتصل به من حالة الاقليمية والجغرافية وما الى ذلك . والزمان وما يستتبع من هذه الاحداث التي تخضع كل شيء للتطور والانتقال. الكاتب او الشاعر إذن أثر من آثار الجنس والبيئة والزمان، فينبغي ان يلتبس من هذه المؤثرات ، وينبغي أن يكون الغرض الصحيح من درس الأدب والبحث عن تاريخه ، إنما هو تحقيق هذه المؤثرات التي أحدثت الكاتب او الشاعر ، وارغمته على أن يصدر ما كتب أو نظم من الآثار .

ثم يعرض رأي « برونتير » الذي يطبق نظرية « التطور » تطبيقاً علمياً على الأدب . ثم يقول معقبا :

« لن يظفر (اي تاريخ الادب) من هذا بشيء ذي غناء . لأنه مهما يقل في البيئة والزمان والجنس، ومهما يقل في تطور الفنون الادبية، فستظل أمامه عقدة لم تحل بعد ، ولن يوفق هو الى حلها ، وهي نفسية المنتج والصلة بينها وبين آثارها الادبية . ما هي هذه النفسية ؟ ولم استطاع فكتور هوجو أن يكون فكتور هوجو وان يحدث ما يحدث من الآيات ؟ العصر ؟ فلم اختار هذا العصر شخصية فكتور هوجو دون غيره من ابناء فرنسا جميعاً ومن فرنسا خاصة ؟

البيئة ؟ فلم اختارت البيئة فكتور هوجو دون غيره من الفرنسيين ؟
« الجنس ؟ فلم ظهرت مزايا الجنس كاملة أو كالكاملة في شخص فكتور هوجو دون غيره من الاشخاص الذين يمثلون هذا الجنس تمثيلاً قوياً صحيحاً ؟

« وبعبارة موجزة : سيظل التاريخ الادبي عاجزاً عن تفسير النبوغ ، وان يوفق هو الى تفسير النبوغ ، وانما هي علوم اخرى تبحث وتجد ، وقد تظفر وقد لا تظفر ، ولن يستطيع التاريخ الادبي ان يكون عالماً منتجاً حتى تظفر هذه العلوم وتحل لنا عقدة النبوغ (١) .

(١) لعل الدكتور يعني علم النفس . ولكن ما هو ذا علم النفس الى اليوم لم يحل عقدة النبوغ ، هو يصفه ويحلله . ولكنه لا يعمله .

وقد قال الدكتور : إنه سيختار المقياس الأدبي في كتاب « في الأدب الجاهلي » ولكننا نرى فيه ميلاً قوياً للسير على « المنهج التاريخي » كما رسمنا حدوده من قبل . شك في وجود الشعر الجاهلي الذي يروونه لكثيرين من الشعراء قبل الإسلام وقال : إنه يتبع في هذا الشك طريقة (ديكارت) ولكنه لم يأخذ من فلسفة ديكارت إلا هذا المبدأ ، لم يأخذ طريقة تفكيره ذاتها ، لأن موضوعه غير موضوع ديكارت موضوعه أدبي تاريخي فاستخدم أدوات المنهج التاريخي وطريقته .

واستند في هذا الشك إلى أمور منها : أن الصورة التي يعرضها الرواة للحياة الجاهلية غير الصورة التي يعرضها القرآن — والقرآن أصدق وأثبت — وأن اللغة التي يروي بها الشعر هي لغة قريش بينما شعراء كأمراء القيس وغيره يقال أنهم من حمير ، ولخير لغة أخرى . ومنها ما ثبت من انتقال بعض الرواة للشعر كعجماد عجرد وخلف الأحمر ، ومنها الأسباب الكثيرة : السياسية والاجتماعية والدينية التي دعت لانتقال الشعر ونسبته إلى الجاهلية . . . الخ

ولا ندخل هنا في مناقشة الأسباب والبراهين التي ساقها الدكتور . ولكننا نلاحظ كما لاحظ الكثيرون أن معظمها أسباب ظنية قابلة للمناقشة . فهي بطبيعة الحال لا تؤدي إلى أكثر من نتائج ظنية ، ولكن الدكتور مال ميلاً قوياً إلى اعتبارها نتائج حاسمة . وهذه إحدى مخاطر المنهج التاريخي التي أسلفنا .

ولعل هذه الظاهرة تبدو كذلك في كتاب الدكتور « مع المتنبي » وهو يسير فيه كذلك على « المنهج التاريخي » ، إذ نرى فيه مثل هذه العبارات .

وعندي أن المتنبي حين ارتحل إلى البادية إنما اتصل فيها بالبيئة القرمطية المعادية بل بداع من دعاة القرامطة الذين كانوا يجولون في البادية ، ومن يدري ؟ لعل هذا الداعي كان أبا الفضل نفسه هذا الذي يمدحه المتنبي ومن يدري ؟ لعل المتنبي لم يعد إلى البادية مصطحباً أباه وجده ، وإنما عاد مصطحباً رجلاً آخر أو قوماً آخرين ، يريدون أن يستقروا في الكوفة ، وأن يدعو فيها لمذهب القرامطة .

« ومهما يكن من شيء ، وسواء وانتنا النصوص التي بقيت لنا أم لم تواتنا ، فاني أجد في نفسي شعوراً قوياً جداً بأن المتنبي قد نشأ نشأة شيعية غالية لم تلبث أن استحالته إلى قرامطة خالصة » .

ثم يقول :

« لست ادري أسمعنا النصوص التي بقيت لنا من شعر المتنبي أم لا تسمعنا ؟ ولكنني قوي الشعور بأن المتنبي لم يرحل الى الشام طالباً للرزق فحسب ، وإنما ذهب الى الشام داعية من دعاة القرامطة في هذا القسم الشامي من سوريا ، الذي لم يكن قد أدركه الاضطراب القرمطي كما أدرك غيره من اقسام الشام » .

ثم يقول :

« فلنستخلص من كل ما قدمنا ان المتنبي قد قطع المرحلة الاولى من طريقه ، مرحلة الصبا ، ولم يكد يبلغ آخرها حتي كان قد تم له حظه من الشعر ، وتم له حظه من القرمطة ، وتم له حظه من القوة البدنية ايضاً » .

فالنتيجة الاخيرة نتيجة قطعية ، ومقدماتها كلها ظنية باعتراف الدكتور الذي يقول انه « قوي الشعور » بقرمطة المتنبي ، وان كان لا يدري أتواتية النصوص أم لا تواتيه . وهذا طريق خطر في المنهج . فالشعور الخاص يجب الا يطغى في « المنهج التاريخي » .

فاذا كان في كتابه « من حديث الشعر والنثر » فهو مسائر على المنهج التاريخي ولكنه يمزجه مزجاً قوياً « بالمنهج الفني » . . يتحدث عن هذه الموضوعات حديثاً يجمع بين المنهجين غالباً : « الأدب العربي بين الآداب الكبرى - النثر في القرنين الثاني والثالث - الحياة الادبية في القرن الثالث للهجرة - أبو تمام وشعره - البحري وشعره - ابن الرومي وشعره - ابن المعتز وشعره » .

ولعل هذين النموذجين يكشفان عن امتزاج المنهجين في هذا الكتاب :

١ - ويختلف الناس في أن عبد الحميد فارسي الأصل ، أو من جنسية اخرى ويقول أبو هلال : إنه كان يحسن الفارسية .

وعندما أقرأ عبد الحميد وابن المقفع الذي لا خلاف في أنه كان فارسياً ، وأقارن بينهما أرجح أن عبد الحميد شديد الاتصال بالثقافة اليونانية ، وربما كان عالماً بلغتها .

ولم يبق لنا من عبد الحميد الا كتاب كتبه عن مروان بن محمد الى عماله بالأمصار ، يأمرهم بمحاربة لعب الشطرنج ، لأنه كان قد انتشر ، فخاف منه على الدين . وكتاب آخر

كتبه عبد الحميد الى الكتاب يوصيهم بطائفة من الوصايا ، يوصيهم بأخلاق الكتاب وما يجب عليهم ، وكان هذا الكتاب قد صدر من عبد الحميد كمنشور لرجال الديوان .

وعبد الحميد خاصة لغوية أو فنية هي التي تحملني على أن أرجح أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، فهو إذا كتب أسرف في استعمال الحال ، والحال معروفة في العربية . وهو لا يقتصد في استعمال الحال ، وإنما هو يعتمد عليها في تحديد فكرته وتوضيحها ، وتجميل الكلام وإظهار الموسيقى . . وهذه قطعة من رسالة الصحابة تمثل استعمال الحال في كتابة عبد الحميد : وإياك إياك ان تقبل من دوابهم إلا إناث الخيول مهلوبة ، فانها أسرع طلباً وأنجى مهرباً ، وأبعد في اللعوق غاية ، وأصبر في معترك الأبطال إقداماً ونجدة من السلاح بأبدان الدروع ، ماذية الحديد ، شاكّة السنخ ، متقاربة الخلق ، متلاحمة المسامير ، وأسوق الحديد ، مموهة الركب ، محكمة الطبع ، خفيفة الصوغ ، وسواعد طبعها هندي وصوغها فارسي ، رفاق المعطف ، بأكف وافية ، وعمل محكم . ويلق البيض مذهبة ومجردة ، فارسية الصوغ خالصة الجوهر ، سابغة الملبس ، وافية اللين ، مستديرة الطبع ، مبهمة السرد ، وافية الوزن ، كتريك النعام في الصنعة ، معلمة بأصناف الحرير وألوان الصبغ . . . الخ . . . الخ .

استعمال الحال على هذا النحو من خصائص اللغة اليونانية ، ومن الأساليب التي يعتمد عليها اليونان في تحديد معانيهم . وكنت أود لو استطعت ان اعرض عليكم نماذج من النثر اليوناني ، ولكن الامر أيسر من هذا ، فيكفي أن تقرأوا كاتباً فرنسياً متأثراً باليونانية حتى كانت كتابته أشبه بترجمة يونانية . وهو أناطول فرانس . ذلك مع أنه أكبر الكتاب الفرنسيين وأناطول فرانس يستعمل الحال استعمالاً كثيراً جداً ليدقق في معانيه ، ويوضحها ويعطيها الصفات التي يحتاج اليها ، ويتجميل كلامه أيضاً . وكل ما بين أناطول فرانس واليونان ، أن أناطول فرانس لم يتأثر باليونانية وحدها بل تأثر باللاتينية أيضاً ، فهو يستعمل الحال مثلهم غير أنه كان يقدمها أحياناً ويؤخرها أحياناً على نحو ما كان اللاتينيون يفعلون .

وهذه الظاهرة عند عبد الحميد تقوي عندي أنه كان شديد الاتصال باليونانية ، ذلك لأن مدارس الأدب اليوناني كانت منبثة في الشرق كله ، في الاسكندرية وغزة وإنطاكية والشام والجزيرة ، وظلت كذلك حتى العصر العباسي . ولكنها انحصرت في الاديرة ، حتى ذهب أمرها في القرن الثالث والرابع للهجرة .

« فليس غريباً أن يكون عبد الحميد قد اتصل باليونان في مدارسهم بالجزيرة والشام وتعلم اليونانية وأحسنها » .

٢ — « قلت : إن ابن الرومي يخالف غيره من الشعراء الذين عاصروه أو جاءوا قبله إلا واحداً هو أبو تمام ، وذلك لأن طبيعة أبي تمام الشعرية مشبهة لطبيعة ابن الرومي من وجوه . فهما متفقان من حيث أنها يعتمدان اعتماداً شديداً على العقل في شعرهما ، وهما لا يستسلمان للخيال وحده وإنما يتخذان الخيال وسيلة إلى تحقيق ما يريد العقل ، وهما يتفقان في أنها حريصان كل الحرص على تعميق المعاني ، وعلى استيفائها واستقصائها ، والمبالغة في هذا الاستقصاء ، حتى يأتيا بالأشياء الغريبة التي يضيق بها الناس الذين تعودوا أن يقرأوا المؤلف من الشعر ، وهما لا يرضيان أن يكون أحدهما عبداً للغة ، وإنما يبيحان لنفسيهما تصريفها كما يريدان وكما تريد المعاني ، دون أن يخضعا للتشدد في أصرها ومراعاة قواعدها يتفقان في هذا كله ، ويختلفان بعد ذلك بعض الاختلاف . فأبو تمام أحرص جداً من ابن الرومي على متانة اللفظ وروعته في أغلب شعره ، لا يمدل عن هذه المتانة ولا ينصرف عن هذه الروعة إلا حين يضطره المعنى إلى ذلك اضطراراً لا يخرج له منه ؛ أما ابن الرومي فهو سهل في شعره ، لا يريد أن يشق على نفسه ولا على سامعيه ، وهو يرسل لسانه على مسجتيته كما يرسل نفسه على مسجيتها ، فهو من أقل الشعراء كلفاً بالغريب وإيراداً له ، وعنايته بالجمال اللفظي قد تحس أحياناً ، ولكنها تلتبس فلا توجد في كثير من الأحيان . وقد تروءك سهولة اللفظ في البيت أو البيتين ولكنك لا تستطيع أن تقرأ قصيدة كاملة دون أن تجد في هذه القصيدة من الالفاظ ما يفيظك أحياناً ، ويضيق به صدرك أحياناً أخرى .

ثم هما يختلفان من ناحية أخرى في أن أبا تمام كان شديد الحرص على البديع والمحسنات البديعية ، أو بمباراة اصح كان شديد الحرص على جمال الصنعة الفنية في الشعر ، فهو كان يقتبس الاستعارة ويسرف في تتبعها . ويجد ما استطاع في طلب الجناس والمطابقة وما إلى هذه الأنواع من المحسنات البديعة . وهو كان يجد في الأشياء جمالا لا بد منه ، وكان يحرص على أن يلائم بين جمال الالفاظ وجمال المعنى .

أما ابن الرومي فهو لا يتخرج من البديع ولكنه لا يتهالك عليه . وكما أنه لا يكلف بالغريب ولا يتكلف متانة اللفظ ولا جزالته ولا رصانته ، فهو كذلك لا يكلف بهذا الطباق أو الجناس . إن وفق إلى هذه الأشياء فذاك وإن لم يوفق فلا يعنيه .

وهما يختلفان من ناحية ثالثة ، فأبو تمام شاعر من الشعراء قصائده لا تسرف في الطول وله مقطوعات .

أما ابن الرومي فشاعر مطيل ، ومطيل جداً ، يبلغ بقصيدته المئات من الأبيات . وهذا الاختلاف بين الشاعرين في إطالة القصيدة مصدره واضح جداً ، وهو أن الشاعرين وإن اتفقا في الغوص على المعاني ، فهما يختلفان في مقدار هذا الغوص ، أو بعبارة أدق في مقدار البسط والتفصيل في المعاني التي يظفران بها . أما أبو تمام فهو يبحث عن المعنى ويمجد في التماسه ويظفر به ويعرضه عليك عرضاً متوسطاً ، لا يطيل فيه ولا يسرف ، بل في نفسه شيء من الاحترام لك والاعتراف بأن لك عقلاً يستطيع أن يتم ما لم يتمه هو ، والاطمئنان إلى أنك مستم هذا المعنى اتماماً حسناً دون أن تقصر أو دون أن تغلو . فهو إذن يفصل المعنى ولكنه لا يسرف في التفصيل ويهمل الروائد ويتجافى عن الأطراف .

أما ابن الرومي فالامر في شعره ليس كذلك ، فهو يمضي مع أبي تمام في الغوص على المعنى والتفتيش والجهد في طلبه حتى يباغ المعنى الجيد ، فإذا ظفر بهذا المعنى ساء ظنه بالناس في الأدب ، كما يسوء ظنه بهم في الحياة العملية ، فكما يعتقد أن الناس ليسوا أخياراً في معاملتهم فهو كذلك كان يعتقد أن حظ الناس من الذكاء ليس بحيث يمكنه من أن يطمئن إليهم في فهم المعاني ، فهو حريص على أن يتم معانيه بنفسه ، ويستقصي البحث والعرض حتى لا يتعرض لأي عيب من الذين يسمعون أو يقرؤونه . ومن هنا كان المعنى الذي يستطيع أبو تمام أن يعرضه في بيتين أو ثلاثة أو أربعة أو خمسة — على أكثر تقدير — يطيل فيه ابن الرومي في الأبيات التي تبلغ العشرة أو تتجاوزها . ومصدر هذا كما قلت هو أخذ أبي تمام بما لا بد منه ، وثقته بعقل الناس ، وحرص ابن الرومي على أن يصل إلى كل شيء ، وعدم اطمئنانه إلى الذين يسمعون أو يقرؤونه (١) .

والدكتور بعد هذا كتاب «حديث الأربعماء» وهو يمزج فيه بين المنهج الفني والمنهج التاريخي ، ولكن الأول فيه أوضح وأظهر . وكتاب «مع أبي الملاء في سجنه» وهو أقرب

(١) نحسب نحن أن الاختلاف بين ابن الرومي وأبي تمام أعمق من هذه السمات والظواهر ، فهو اختلاف في جوهر الطبيعة الفنية ، واختلاف في المزاج والطبيعة ، وكون كليهما يتفقا في الغوص على المعاني هو سمة خارجية تختلف بواعثها فيهما ، فهي في أبي تمام ذكاء وتعمد . وعند ابن الرومي حساسية وانطلاق مع الانفعالات .

الى الادب الخالص من الدراسة ، هو اقرب الى ان يكون حديثاً نفسياً يسجل فيه تأثراته الخاصة من مصاحبة ابي العلاء ، ويعتمد على هذه المصاحبة في تصوير احاميس ابي العلاء ومشاعره الباطنية ، وسماته الشعورية والتعبيرية ، وهو في اعتقادي ادنى الى تصوير ابي العلاء من كتابه الاول .

* * *

واذا كان الدكتور طه حسين يسبق النصوص احياناً ، ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي ، فاننا نجد الدكتور احمد أمين ، اقرب الى اصول « المنهج » فهو ابدأ بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق ، ويسجل النتائج في هدوء . يصنع ذلك في مجموعته « فجر الاسلام » ، وضحي الاسلام ، وظهر الاسلام ، حيث يدرس فيها تطور الفكر العربي الاسلامي ومظاهر هذا التطور في جميع الاتجاهات الفكرية . وذلك من خلال الاحداث والنصوص والروايات ، وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والجغرافية في الفكر والادب بصفة عامة ، فاذا تعرض الأشخاص تعرض لهم بوصفهم نماذج تظهر فيها هذه التأثيرات العامة فالجاحظ مثلاً نموذج لامتزاج الثقافات في القرن الثالث ، والمبرد نموذج للثقافة العربية الخالصة . . . وهكذا .

ولعل النموذج من فجر الاسلام أن يكشف لنا عن طريقة الدكتور احمد أمين ومنهجه في كتبه :

« دلالة الشعر على الحياة العقلية » : قديماً قالوا : « إن الشعر ديوان العرب » ، يعنون بذلك انه سجل سجلت فيه اخلاقهم وعاداتهم وديانهم وعقليتهم ، وان شئت فقل : انهم سجلوا فيه أنفسهم ، وقديماً انتفع الادباء بشعر العرب في الجاهلية ، فاستنتجوا منه بعض أيامهم وحروبهم ، وعرفوا منه اخلاقهم التي يمدحونها ، واستدلوا به على جزيرة العرب وما فيها من بلاد وجبال وسهول ووديان ونبات وحيوان ، وما كانوا يمتقدون في الجن وما كانوا يمتقدون في الاصنام والخرافات ، وألفوا في ذلك جمعية الكتب المختلفة .

وكانت الطريقة المثلى للانتفاع بهذا « الديوان » ان يعني العلماء بجميع ما صح عندهم من الشعر الجاهلي مع نقد السند والمتن وابعاد ما لم يصح ، كما فعل المحدثون في الحديث ، فليس لدينا مجموعة من الشعر الجاهلي ذكر سندها ، وعني ببيان رجالها عناية تامة كالذي عندنا من

صحيح البخاري ومسلم وغيرهما، وكان يجب ان يعني بالشعر الجاهلي هذه العناية متى عددناه «ديواناً» تسجل فيه الحوادث والمعادات، ونظرنا اليه كأنه وثائق تاريخية. ولكن يظهر ان هذا النظر الى الشعر الجاهلي لم يكن سائداً عند الرواة والادباء، إنما كان السائد عندهم أو عند أكثرهم النظر اليه كمادة لتعليم اللغة، أو كأنه طرفة وملهى، ومادة لحسن المحاضرة. فلم يكن يعني به هذه العناية التي بذلت في الحديث، ولم ير من يعتمد الكذب فيه ان يتبوأ مقعده من النار.

نعم ان بعض الادباء سار في الادب سيره في الحديث، فكان يروي الخبر مغتنماً، ووضع بعضهم مصطلحات لرواية الادب على نمط مصطلح الحديث ولكن يظهر لنا أنها كلها محاولات أولية، لم تنضج، ولم يسيروا فيها الى النهاية.

كذلك أكثر ما روي لنا قد عني فيه بالمختارات اكبر عناية، وهم في هذا ينظرون نظرة الأديب لا نظرة المؤرخ، فالقصيدة التي لم يحكم نسجها، ولم تهذب ألفاظها ولم يصح وزنها، قد يعجب بها المؤرخ أكثر من إعجابه بالقصيدة الكاملة من جميع نواحيها، ويرى فيها دلالة على الحياة العقلية أكثر من قصيدة راقية. ولعل هذا هو السبب في أننا مع اعتقادنا أن الشعر كان خاضعاً للنشوء والارتقاء، قل أن نرى فيما يروي لنا منه المحاولات الأولية التي بدأ بها الشعراء شعرهم، ثم تدرجوا منها الى ما وصل اليه من الرقي، ذلك أن الأديب لم يكن يروقه ذلك فيهمله، أو يستضعف وزنه فيصلحه، وبذلك يضيع كثير من معالم التاريخ.

لو كان عندنا هذه المجموعة التي لا يقصد فيها الى الاختيار، ولكن يقصد فيها الى الصحة، لكان لنا مادة صادقة للدلالة على أشياء كثيرة، منها الحياة العقلية.

ومع هذا فما لدينا يمثل بعض الشيء - وإن لم يكن وافياً كما ذكرنا من قبل - وأشهر المجموعات التي لدينا مما نسب الى الجاهلين - عدا دواوين الشعراء هي:

(١) المملقات السبع، ويغلب على الظن أن جامعها حماد الراوية.

(٢) المفضليات، وجامعها المفضل الضبي وتشتمل على نحو ١٢٨ قصيدة.

(٣) ديوان الحماسة لأبي تمام. وفيه مقطوعات كثيرة صغيرة من الشعر الجاهلي.

(٤) ومثله: حماسة البحتري.

(٥) وفي كتاب الأغاني والشعر والشعراء لابن قتيبة أشعار ومقطعات كثيرة للجاهليين.

(٦) مختارات ابن الشجري .

(٧) جمهرة أشعار العرب لمن يسمى أبا زيد القرشي .

والشعر الذي وصل إلينا عن الجاهلية لم يعد تاريخ أقدمه مائة سنة قبل البعثة . ونظرة عامة إليه تدلنا على أنه ليس متنوع الموضوعات كثيراً ولا غزير المعاني ، فما روي لنا من القصائد موسيقية - واحدة ، يوقع على نفمة واحدة والتشابه والاستعارات تكرر غالباً في أكثر القصائد . قلة في الابتكار وقلة في التنوع ولست أغرض كثيراً منها ، فماذا نرى ؟

يتخيل الشاعر أنه راحل على جمل ، ومعه صاحب أو أكثر ، وقد يمرض له في طريقه أثر أحبة رحلوا فيستوقف صحبه ، ويبيكي معهم على رسم دارهم ، ويذكر أياماً هنيئة قضاه معها ، وأن العيش بدم لا يحتمل ، ثم يصف محبوبته إجمالاً أو تفصيلاً ، ويخرج من هذا إلى وصف ناقته أو فرسه ، ويقارنها بالوعل أو النعامة أو الغزال ، وقد نطفر من ذلك إلى وصف الصيد ومنظره ومنازله وبعد هذا كله يتعرض للموضوع الذي من أجله أنشأ القصيدة ، فيتمدح بشجاعته ، أو يتغنى بفعال قبيلته ، أو يمدد محاسن ممدوحه ، ويصف كرمه ، أو يفتخر بموقعة انتصر فيها قومه ، أو يهجو قبيلة عدت على قبيلته ، أو يحمل قومه على الأخذ بالثأر ، أو يرثي راحلاً . وهذه - تقريباً - كل الموضوعات التي قيل فيها الشعر الجاهلي . وهي موضوعات كما ترى محدودة ضيقة ، هي ظل حياة الصحراء وصورة صادقة لميشة البداوة . والحق أنهم في البيان واللعب بالألفاظ كانوا أقدر منهم على الابتكار وغزارة المعنى ، فترى المعنى الواحد قد توارد عليه الشعراء فصاغوه في قوالب متعددة تستدعي الإعجاب . ولكن لا يستدعي إعجابنا خلقهم للمعاني ، وابتكارهم للموضوعات ، وقد عبر عنتره عن ذلك بقوله :

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم هل عرفت المدار بمد توهم ؟

وزهير اذ يقول :

ما زانا نقول الا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

ولكن ما أنصفوا ، فقد غادر الشعراء كثيراً ، والناس من قديم يشعرون ولا يزال مجال القول ذا سعة ، ولا يزال الخيال الخصب ينتج ويجدد ، ويخلق موضوعات لم تكن ، ومعاني لم يسبق إليها ، ولكن ضيقوا على أنفسهم أو قل ضيقت عليهم بيئتهم ، فلم يجدوا الا أن يقولوا معاراً أو معاداً .

الاهم الا أبياتاً قليلة مبعثرة تشعر فيها بمعنى جديد ، وترى فيها أثر الابتكار واضحاً ،
وإلا شعراء فادرين كانت لهم مناح خاصة ، وشخصية واضحة ، وتسمع لقولهم نعمة جديدة ،
كالذي تراه في زهير ، وقد عني بأخلاقية قومه وعبر عنها تعبيراً صادقا .

كذلك تشعر حين تقرأ الشعر الجاهلي — غالباً — أن شخصية الشاعر اندمجت في
قبيلته حتى كأنه لم يشعر لنفسه بوجود خاص. وإنك لتتبين هذا بجلاء في معلقة عمرو بن كلثوم ،
وقل أن تثر على شعر ظهرت فيه شخصية الشاعر ووصف ما يشعر بوجدانه ، وأظهر فيه أنه
يخس لنفسه بوجود مستقل عن قبيلته .

« ولما انتشرت اليهودية والنصرانية بين العرب ظهرت نعمة دينية جديدة ، تراها في مثل
شعر عدي بن زيد في الخيرة ، ثم في أمية بن أبي الصلت في الطائف .

« وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لا يدانا على خيال واسع متنوع ، ولا على غزارة في
وصف المشاعر والوجدان ، بقدر ما يدلنا على مهارة في التعبير وحسن بيان في القول » .

هذا نموذج من نسق فجر الاسلام . . . فأما كتابه المشترك الآخر عن « قصة الادب
في العالم » فينحون نحواً استعراضياً للآداب العالمية في اول الامر عند الكلام عن « الادب
المصري » و « الادب الصيني » و « الادب الهندي » و « الادب الفارسي القديم » و « الادب
العبري » . فلا يتعرض للصلات بين هذه الآداب بالسلب او الايجاب .

ولكنه حين يبدأ في استعراض الادب اليوناني يأخذ في استعراض التسلسل والتأثر
والتأثير بينه وبين الادب الروماني ، وبين الآداب في العصور الوسطى في انجلترا وفرنسا
وأسبانيا وألمانيا وإيطاليا ، وبذلك يدخل في صميم المنهج التاريخي .

نعم انه استعراض سريع ، لا يفي بكل شروط المنهج في التسلسل والتطور والتدقيق ،
ولكنه يحسب طبيعة الكتاب يحسب في مضمار المنهج التاريخي .

وسنعرض هنا نموذجاً من كتاب « قصة الادب في العالم » لا لذاته فقط ولكن لأنه
يتضمن كذلك رأياً يفيدنا في بيان خطأ التعليل والحكم عند الربط الكامل بين ظهور
العقريات الفنية وحالة الوسط ، لنذكر غرضين بمثل واحد !

« تداننا عظمة سرفانتيز « مؤلف دون كيشوت » على خطأ الرأي القائل : ان العبقري
ينبت في عصر الازدهار : فقد كان سرفانتيز معاصراً لشكسبير ، ومات هذان النابغان في

عصر واحد . أما سرفانتيز فكان قد بلغ نضجه بعد ان تجاوزت أسبانيا أيام مجدها ، وأما شكسبير فقد ازدهر وأينع عندما خرجت بلاده ظافرة على « الأرمادا » الأسبانية . وكم قال النقاد وأفاضوا في القول بأن المظلة الأدبية في عصر اليصابات نتيجة لعظمة إنجلترا في السياسة والتجارة عندئذ . فمن قائل : ان روايات شكسبير ومارلو ، وترجمة شابمان لقصيدي هومر ، وغير هذه وتلك من آيات الادب الرائعات في عصر اليصابات نتيجة مباشرة لانتصار الاسطول الانجليزي على الاسطول الأسباني ، اذ وسع هذا النصر الأفق العقلي عند الانجليز وأيقظهم ليصروا مأم فيه من عظمة ومجد . ولكننا نقول : هل كتب « العهد القديم » حين كان اليهود سادة العالم ؟ وهل أنشد هومر ملحمتيه لما بلغ اليونان أقصى مجدهم ؟ وهل تفجر من « رابليه » كتابه « جارجانتوا وباتاجريل » إذا كانت فرنسا ظافرة في حروبها ؟ وأخيراً أنتجت هزيمة الارمادا شكسبير في إنجلترا وسرفانتيز في أسبانيا في وقت واحد ؟ إن كان شكسبير نتيجة النصر العظيم فهل جاء سرفانتيز نتيجة الهزيمة المنكرة ؟ كم يبهرنا التعليـل بعمق الفكرة فيه ، مع ان عمق الفكرة قد لا يخفي وراءه من الحق شيئاً . ولعل سرفانتيز كان يرمي بكتابه فيما يرمي اليه ، الى مهاجمة « الأفكار العميقة ! » ،

* * *

ويدي الأستاذ العقاد في مقدمة كتابه « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » اهتمامه بدراسة البيئة عند دراسة الشعراء فيقول :

أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد اسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات :

« ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر ، في كل امة في كل جيل . ولكننا الزم في مصر على التخصيص ، وألزم من ذلك في جيلها الماضي على الأخص . لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل الى نهايته على بيئات مختلفات . لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية ، التي كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعاً ، وهي حتى في هذه الجامعة لم تكن على نسق واحد ، ولا مرتبة واحدة ، لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها ، بل لاختلاف نوع التعليم بين من نشأوا على الدروس الدينية ومن نشأوا على الدروس العصرية ، واختلافه بين هؤلاء جميعاً وبين من اخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك . . . » .

ولكنه حين يأخذ في دراسة هؤلاء الشعراء ينساق الى تصوير خصائصهم الشعورية

والتعبيرية ، والى مقوماتهم الشخصية ، ويمزج بين جميع مناهج النقد ليخرج بصورة كاملة سرية لكل شاعر عن درسه .

وهذا النموذج يصور لنا جانب المنهج التاريخي في الكتاب :

ظهرت طلائع النهضة الشعرية في مصر حين ظهرت فيها طلائع الثورة التي عرفت بعد باسم الثورة العربية ، ولم تسبقها نهضة مذكورة بعد الركود الذي اصاب الشعر العربي كله في اعقاب الدولة العباسية .

ومن الأدباء من يعتبر الساعاتي طليعة هذه النهضة الحديثة ، وفتحة الأدباء الناشئين على الطريقة التقليدية .

والساعاتي في الحقيقة لم يهبط في رديء شعره هبوط بعض النظامين الذين نقرأ قصائدهم في الجبرتي او في دواوينهم المتروكة بين ايدينا . ولكنه كذلك لم يرتفع باحسن شعره واجوده الى اعلى من الطبقة التي بلغها الشعراء في عهده بل في عهد محمد علي والحلة الفرنسية ،

فكثيراً ما يعثر القارئ بين اقوال هؤلاء الشعراء بقصائد ومقطوعات تضارع محاسن الساعاتي ، وقد تفضلها في جميع مزاياها ، الا ان الساعاتي جدير بحق أن يعتبر حلقة الاتصال بين الشعراء العرويين والشعراء المحدثين . ونعني بالعرويين أولئك الذين كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون في الشعر ، لانهم كانوا يعتبرون النظم حقاً او واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبدیع وما إليها من اصول الصناعة ، وهم كانوا يتعلمون هذه الاصول ويطبقون ما تعلموه فيها نظموه ، فكانت دواوينهم اشبه شيء بكراسات التطبيق في معاهد التعليم .

والساعاتي نفسه قد نظم قصيدة مطولة في مدح النبي عليه السلام ، اتى فيها على مائة وخمسين نوعاً من انواع البديع ، واستعملها بقوله فيما اسماه براءة استهلال :

سفع الدموع لذكر السفح والعلم ابدى البراعة في استهلاله بسدم

وكان يكثر من التجنيس والتورية والمطابقة ، والمواربة وما إليها من محاسن النظم على ايامه ، ولكنه ظهر في العهد الذي بدأ فيه الخلاف بين شعر الصناعة وشعر السليقة ، او بين النحاة كما سماهم وبين الشعراء المطبوعين . فقال ينحني على اولئك النحاة :

فدعني من قول النحاة فانهم تعدوا (لصرف) النطق من غير لازم

إذا أنا احكت المعاني (خفضتهم) و (ارفعها) قهراً بقوة (جازم)
وما أنا إلا شاعر ذو طبيعة ولست بسراق كيمض الأعاجم

فكان كما يراه القراء من هذه النوريات الكثيرة واحداً من جماعة النحاة، يلبس أزياءهم
ثم يخرج على صفوفهم، ويقف في عدوة الطريق بينهم وبين الطبقة التي جاءت بعدهم .
والتفريق الزمني بين المتقدمين على الثورة العرابية واللاحقين بها ميسور ولكنه تفريق
لا معنى له ان لم يكن مصحوباً بسهات فنية تميز بين الطائفتين .

« فإذا عمدنا الى هذه السهات الفنية فنحن لا نعرف سمة هي ادنى الى الفصل بين تينيك
الطائفتين من تسمية الاولين بالمعروضيين، وتسمية الآخرين بالمطبوعين او غير المعروضيين... الخ ».

اما في كتابه « ابن الرومي . حياته من شعره » فقد جمع بين مناهج النقد جميعاً كذلك،
وان غلب المنهج النفسي، وقد كان المنهج التاريخي نصيبه في الحديث على « عصر ابن الرومي
او القرن الثالث للهجرة » و « حالة الحكومة والسياسة » و « نظام الاقطاع » و « الحالة
الاجتماعية » و « الحالة الفكرية » و « الشعر » و « الدين والاخلاق » و « أخبار ابن الرومي »
و « العصر والرجل » و « حياة ابن الرومي كما تؤخذ من معارضة اخباره على شعره »... الخ.

وتبدو النزعة التاريخية واضحة في مقدمات حديثه عن شاعر الغزل « عمر بن أبي ربيعة »
فقد اثبت اولاً ان الغزل كان حاجة من حاجات العصر حينذاك، وان عمر كان هو الشاعر
الممثل لا للعصر كله، ولكن للبيئة المترفة فيه . وعلى هذه الحالة على طريقته في الاكتفاء
بالأمثلة الدالة السريمة .

لا بن أبي ربيعة ديوان كبير يشتمل على بضعة آلاف بيت من الشعر كلها في الغزل إلا
القليل، وكان غزلها في نظم الحوار والمسائل التي تدور بينه وبين حسان عصره وظريفاته .
ويستغرب قارئ الديوان ان ينصرف شاعر في جميع شعره الى هذا الغرض دون غيره
وهو استغراب معقول يرد الخاطر للوهلة الاولى، اذا اقتصرنا على النظر الى الديوان وحده،
وقابلنا بين موضوعاته وموضوعات «^{١١} راء المشهورين في الدواوين الكبيرة » .

ولكنه استغراب لا يلبث ان يزول او ينقلب الى نقيضه اذا تجاوزنا الديوان الى العصر
الذي نظم فيه الديوان، والبيئة التي عاش فيها الشاعر، وربما أصبح العجب عندئذ ان يتمخض

ذلك العصر عن ديوان واحد ولا يتمخض عن دواوين شتى من هذا القبيل، وإن يكون ابن أبي ربيعة شاعراً فرداً في مجاله بغير نظير يحكيه في إكثاره وانقطاعه، وقد كان ينبغي أن يقترب به نظراء متعددون .

لأن العصر الذي عاش فيه ابن أبي ربيعة في تلك البيئة التي نشأ فيها كان عصر غزالياً في جميع أطرافه، يشغله الغزل ولا يزال شاغله الأول فوق كل شاغل سواه، وربما عيب على الرجل أن يتجافى عنه ويتوفر منه، كأنه مطالب به مدفوع إليه وليس قصارى الأمر فيه أن يسيغه ويألس إليه .

فما من عالم ولا فقيه ولا أمير ولا سرى بلغت إلينا أخباره وأحاديثه إلا كان له من رواية الغزل والاستماع إليه نصيب موفور، وما من شدة كانت لا تلين له حتى شدة المحارم والمحرمات .

فالعصر الذي يكون هذا شأن الغزل عند علمائه وأمرائه وأصحاب المروءة فيه لا جرم أن يكون الغزل حاجة من حاجاته التي لا يشبع منها، ويكون شعر الشاعر الواحد قليلاً في التعبير عن هذه الحاجة التي تعم كل بنية وبناته، وتشغل كل متحدثيه ومتحدثاته . وقد كانوا يحسون حاجتهم إلى مثل ذلك الشاعر ويقولون : انهم يحسونها ويفتقدونها . فلما مات عمر بن ربيعة حزنت عليه نساء مكة وكانت إحداهن بالشام فبكت وجعلت تقول : من لأباطح مكة ؟ ومن يمدح نساءها ويصف محاسنها ؟ وعزاها بعضهم فقال : إن فتى من ولد عثمان بن عفان قد نشأ على طريقته وأنشدها بعض كلامه فتسلت وقالت : هذا أجل عوض ، وأفضل خلف ، فالحمد لله الذي خلف على حرمة وأمتة مثل هذا !

تلك حال العصر وحال ساداته ومسيدياته من الغزل وأحاديثه، فليس العجب أن تستغرق هذه الأحاديث ديوان شاعر واحد ضخم أو صغر، وإنما العجب أن ينفرد ابن أبي ربيعة بطريقته وديوانه في ذلك العصر، ولا يكثر معه الأنداد والنظراء، ولا كل منهم مثل ذلك الديوان .

والواقع أن مثل هذا الانفراد عجب لولا أن نزج إلى الحقيقة برمتها ولا نقف عند النظرة الأولى إلى العصر كله على الأجمال .

فإن أبي ربيعة لم يكن شاعر الغزل في العصر كله، ولكنه كان في الحقيقة شاعر

الطبقة المترفة من أبناء ذلك العصر وبناته دون غيرها ، وهي طبقة يعد أفرادها بالعشرات ولا يتجاوزونها الى المئات . ومن كان من شعرائها يساويه في الحسب والجاه كالحارث بن خالد او العرجي سليل عثمان بن عفان ، فقد كان له شاغل آخر عن الغزل ومصاحبة الحسان ، فكان الحارث والياً بمكة ، وكان العرجي يشهد الوقائع بأرض الروم ، وكافا مع ذلك دون عمر في الملكة الشعرية والطبيعة الغزلية . فاذا اجتمع التعبير عن الطبقة كلها في الديوان الكبير الذي نظمه ابن أبي ربيعة فذلك حسب تلك الطبقة من حديث منظوم .

* * *

وبعد ففي هذه الأمثلة الكفاية للدلالة على خطوات « المنهج التاريخي » ، في العصر الحديث اذ كان ذلك مائتاً الى مائة منها ، دون الاستقراء الذي لا يكون الا في كتاب خاص بهذه المناهج .

ومن هذه النماذج نرى أن المنهج قد نما نمواً محسوساً عما خلفناه في القرن الرابع ، ولكنه ما يزال الى اليوم في دور النشوء ، فخطواته التمهيدية الاولى من جمع النصوص وتحريرها ، وجمع الوثائق التاريخية وتبويبها ، والبحوث اللغوية والادبية والاجتماعية الكاملة عن الفترات والشخصيات التي تدرسها . كل أولئك يتعب فيه كل مؤلف على حدة ، ولا يتخصص له من يجيدونه ليوفروا على النقاد جهودهم ، بتوفير الخانات الاولى للبحث .

هناك مثل واحد سار على المنهج الصحيح هو « مكتبة المعري » التي أخذت تصدرها وزارة التربية والتعليم فقد بدأت بتدوين جميع آراء القدماء في أبي العلاء ثم ننت بشروح « سقط الزند » على أن تمضي في اعداد سائر ما يتعلق بالمعري (١) .

ولو كان لدينا عن كل شاعر وكل كاتب مكتبة من هذا النوع ، وعن كل عصر مثل هذا السجل . لتوافرت المادة الخام المنهج التاريخي على خير ما تكون .

أما قبل ذلك فهي محاولات فردية مشكورة في هذا المضمار ، ولا يكلف الله نفساً الا وسعها .

(١) مما يؤسف له أن أعمال هذه اللجنة قد توقفت من الناحية العملية . .

المنهج النفسي

العنصر النفسي أصيل بارز في « العمل الادبي » . واذا نحن عدنا الى التعريف الذي اخترناه منذ البدء للعمل الادبي ، هو : « التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية » وجدنا العنصر النفسي بارزاً في كل خطوة من خطواته . « فالتجربة الشعورية » ناطقة بألفاظها عن أصالة العنصر النفسي في مرحلة التأثير الداعية الى التعبير ، و « الصورة الموحية » ناطقة بألفاظها كذلك عن أصالة هذا العنصر في مرحلة التأثير الذي يوحى به التعبير .

فاذا نحن تجاوزنا دلالة العنوان الى صميم العمل الادبي ، لمسنا العنصر النفسي بارزاً في كل مراحلها ، فالعمل الادبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا الوصف عمل صادر عن مجموعة القوى النفسية ، ونشاط ممثل للحياة النفسية . هذا من حيث المصدر . أما من حيث الوظيفة فهو مؤثر يستدعي استجابة معينة في نفوس الآخرين . هذه الاستجابة التي هي مزيج من ايجاء العمل الفني ، وطبيعة المستجيب له من الناحية الاخرى .

واذا استطاع « المنهج الفني » أن يفسر لنا « القيم الفنية » - شعورية وتعبيرية - الكامنة في العمل الفني ، بحيث نملك الحكم الفني على العمل الادبي ، وبحيث نستطيع تصور وتصوير الخصائص الشعورية والتعبيرية لصاحبه ، فان قسطاً من هذا التصوير وذلك التفسير تتدخل فيه « الملاحظة النفسية » وهي أشمل من « علم النفس » كثيراً . فالخصائص الشعورية مسألة نفسية بالمعنى الشامل ، وملاحظتها وتصورها مسألة نفسية كذلك .

ولا تقف الملاحظة النفسية في النقد عند نصيبتها الضمني في « المنهج الفني » فهناك وراء هذا مجالها الخاص الذي تكاد تنفرد به في بعض الاحيان .

« والمنهج النفسي » هو الذي يتكفل بالاجابة على الطوائف الآتية من الأسئلة او يحاول الاجابة عنها على الاقل :

١ - كيف تتم عملية الخلق الادبي ؟ ما هي طبيعة هذه العملية من الوجهة النفسية ؟ ما العناصر الشعورية وغير الشعورية الداخلة فيها وكيف تتركب وتتناسق ؟ كم من هذه العناصر ذاتي كامن في النفس ، وكم منها طاريء من الخارج ؟ ما العلاقة النفسية بين التجربة الشعورية والصورة اللفظية ؟ كيف تستنفد الطاقة الشعورية في التعبير عنها ؟ ما الحوافز الداخلية والخارجية لعملية الخلق الادبي .. الخ .

٢ - ما دلالة العمل الادبي على نفسية صاحبه ؟ كيف نلاحظ هذه الدلالة ونستنتجها ؟ هل نستطيع من خلال الدراسة النفسية للعمل الادبي ان نستقريء التطورات النفسية لصاحبه ؟ ... الخ .

٣ - كيف يتأثر الآخرون بالعمل الادبي عند مطالعته ؟ ما العلاقة بين الصورة اللفظية التي يبدو فيها وبين تجارب الآخرين الشعورية ورواسبهم غير الشعورية ؟ كم من هذا التأثير منشؤه العمل الادبي ذاته ، وكم منه منشؤه من ذوات الآخرين واستعدادهم ؟ ... الخ .

هذه الطوائف الثلاثة من الاسئلة يتصدى لها « المنهج النفسي » ويحاول الاجابة عليها ، ولكنه الى هذه اللحظة لا يستطيع ان يجيب اجابة حاسمة ، وحين يحاول الاجابة الحاسمة يبدو كثير من التكلف والتعسف في تأويلاته وتعليقاته . ومنشأ هذا في اعتقادنا هو الاعتماد على « علم النفس » - وهو أضيق دائرة من « النفس » بطبيعة الحال - هذا الى أنه علم يعد الى هذه اللحظة ناشئاً بالقياس الى عمر العلوم الاخرى - الطبيعية والبيولوجية - وما وصلت اليه من نتائج لها حظ كبير من الثبوت . ولأن من طبيعته - وهو يتناول « النفس » - ألا يصل الى نتائج من نوع نتائج العلوم التي تتناول المادة الجامدة او الحية . وعلم هذه مادته يكون أضمن له أن يوضح ولا يقرر ، وأن يلقي الضوء ولا يجزم .

وهذا الكلام قد لا يرضي أصحاب « المنهج النفسي » المحدثين في النقد ، فقد يكونون أشد ثقة بعلم النفس الى حد أن يكلوا اليه الاهتداء الى حل حاسم وتقرير جازم في مسائل الفن النفسية ، حتى وهو في طوره الحاضر البعيد عن الاكتمال ، ولكن كثيراً من أصحاب مذهب التحليل النفسي - آخر ميادين علم النفس الحديث - يقفون موقفاً أكثر تحفظاً من أصحابنا هؤلاء ، ففرويد مثلاً « يقرر في صراحة تامة أننا لانستطيع الاطلاع على طبيعة الانتاج الفني من خلال التحليل النفسي . ويقول ان حديثه عن ليوناردو دافنشي ليس سوى عرض لهذا الرجل من ناحية « الباثوجرافيا » (وصف الامراض) وهي لاتهدف الى توضيح فواحي النبوغ لدى الرجل العظيم (١) » .

وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الابداع الفني ، وقرر ان الخصائص الرئيسية لهذه الآليات تشترك في كثير مع تلك التي تكن وراء عمليات

(١) مقال عن « التحليل النفسي والفنان » بقلم مصطفى إسماعيل سويف ص ٢٨٢ بالجزء الثاني من المجلد الثاني من مجلة علم النفس .

ذهنية غير متماثلة في الظاهر ، كالأحلام ، والنكته والأمراض العصابية (١) ذلك ان الاشعور هو الاساس الذي تقوم عليه هذه الظاهرات والابداع الفني على السواء ، غير أنه يعمل بطريقة خاصة في كل منها . فمصدر الطاقة نفسه يستخدم ويشكل ، وأخيراً يستحضر في كل هذه الظاهرات بالطريقة التي تلائمها (٢) .

والى هنا يكون الرجل مقتصداً ومنطقياً ، لأنه لا يزال في حدود اعترافه بمدى المجال الذي يعمل فيه ، وهو أن أبحاثه « لا تزيد على أن تكون نوراً يسطع في أماكن تركها بقية العلماء مظلمة (٣) » .

* * *

ويحسن أن نثبت هنا ملخصاً لطريقة دراسته « لليوناردو دافنشي » والاسس التي قام عليها :

بلجاً فرويد الى أفكاره الرئيسية التي تقوم عليها آراؤه السيكولوجيه كلها وهي: الكبت ، والرغبة الجنسية ، ومرحلة الطفولة ، فيبدأ الأطفال قرب نهاية السنة الثالثة من العمر بالنسبيه بالبحث الجنسي العفوي ، مدفوعين الى ذلك بولادة أخ جديد (سينزعهم عن عرشهم الذي يتمثل في عناية الأم بهم) أو بالخوف من مثل هذا الحدث ، وعندئذ يتجهون الى التفكير في كيفية بحىء الأطفال ، فلا يفهمون مهمة الاب ، ولكنهم يكونون نظريات خاصة بهم ، وهم على يقين من أن الطفل موجود في رحم الام ، إلا أنهم يفكرون في أنه يولد من خلال الأمعاء مثلاً ... على ان الأطفال يستعينون بالكبار ، فيوجهون اليهم سيلاً من الاسئلة لا تنقطع لأنهم في الواقع يحومون حول سؤال رئيسي لا يلقونه . وربما قدم لهم الكبار تفسيراً أسطورياً ، لكنهم يشعرون بأنه مخالف للحقيقة فينكرونه ولا يفكرون للكبار هذا التضييل ويتوجهون الى إشباع حب الاستطلاع لديهم بوساطة نظريات خاصة بهم . وهنا نلزمنا أن ندخل في حسابنا الظروف المحيطة بالطفل . ومن هذه الظروف مثلاً ما أحاط بطفولة « ليواردو دافنشي » فهو ابن غير شرعي امضى السنوات الأولى من طفولته مع أمه دون

(١) الامراض العصابية هي التي تنشأ عن اختلال في وظيفة الاعصاب بدون أن يظهر مرض عضوي في الاعصاب ذاتها .

(٢) و (٣) المصدر السابق .

أبيه . ومثل هذا الوضع من شأنه أن يقدم للطفل مشكلات لا تواجه غيره من الأطفال (ممن يعيشون في ظروف عادية) والطفل الذي يواجه مشكلة واحدة يزيد بها على المشكلات التي تواجه سائر الأطفال يظل يتأملها في عمق وانفعال . وايس عجباً بعد ذلك أن يصبح باحثاً منذ فجر الحياة ، وقد كان « ليوناردو » صاحب أبحاث نظرية عميقة الى جانب أعماله الفنية ، وانتهى الأمر في السنوات الأخيرة من عمره الى الانصرف عن الابتداع الفني ، الى البحث والابتكار في ميدان العلم (١) .

والى هنا حاول ان يعمل عبقرية « ليوناردو دافنشي » . ولكن أهذا تعليل حاسم ؟ إن آلافاً يحيط بهم مثل هذه الظروف التي أحاطت بليوناردو فلا تخلق منهم فنانين عظاماً ولا باحثين متعمقين . نعم إنه أراد تعليل مسلك هذا الفنان بأنه ينطبق على حالة خاصة من حالات الكبت يتوافر فيها أن يمجز الكبت الجنسي عن توجيه جزء هام من دافع اللذة الجنسية الى الاشعور فيتجه « اللبيدو » (الشهوة) الى التسامي منذ البداية « ويتحول هو نفسه الى حب استطلاع وينضم الى دوافع البحث الذي تحدثنا عنه من قبل ، والذي قلنا إنه يتجه الى الاطلاع على بعض الامور الجنسية ، وهناك كذلك يصبح البحث قهرياً وبديلاً من النشاط الجنسي الى حد ما (٢) .

ولكن هذا كذلك لا يفسر عبقرية الفنان . فلماذا اتجه الكبت فيه الى التسامي ؟ لم يجب فرويد على هذا السؤال إجابة واضحة . كل ما هنالك أنه قرر أن النبوغ الفني والاستعداد للانتاج مرتبطان تمام الارتباط بالتسامي ، وأننا لا نستطيع ان نستدل على الاستعداد للتسامي في التحليل النفسي (٣) .

وقد طبق نظريته على أعمال ليوناردو على النحو التالي :

« تحققت لدى ليوناردو الامكانية الثالثة (اي التسامي) فاستطاع ان يتسامى بالجزء الأكبر من اللبيدو مدخلاً إياه في دافع البحث ، وتنج عن ذلك عدة نتائج . أهمها أن الحياة الجنسية لليوناردو تعطلت الى حد بعيد (ومن المسير علينا من نثر على اسم امرأة أحبها ليوناردو) مما أدى الى انحرافه ناحية « الجنسية المثلية » وقد تجلى ذلك في شغفه بأن يجمع حوله شباباً يمتازون بالجمال أكثر مما يمتازون بالاستعداد للتلمذ ، ويحاول ان يتخذ منهم

(١) المصدر السابق .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر نفسه .

تلامذة ، لكن أحداً منهم لم ينبغ . ونتج عن ذلك أيضاً أن عجز « ليوناردو » عن إخفاء نواحيه المكبوتة ، فظهرت في آثاره الفنية ، وذلك ما أراد فرويد أن يبينه (أن أعمال الفنان تقدم منفذاً لرغبته الجنسية أيضاً) وقد ظلت الرغبة الجنسية عند ليوناردو مرتبطة بأمه ، لظروف طفولته الخاصة ، مما منع عنه التوفيق في أن يكون علاقات غرامية ناضجة عندما أصبح شاباً ، لأن الشرط الأول لتكوين هذه العلاقات بصورتها السوية ، أن يتخلص الشخص من صورة أمه ، وذلك يتوقف — الى حد بعيد — على مقدار ارتباطه بأيام طفولته ويرى فرويد أن ليوناردو ربما استطاع التغلب على شقائه في حياته الغرامية من خلال نشاطه الفني ، فاستحضر إشباعاً للصبي الذي عشق أمه ، في مثل هذا الاتحاد الرائع للطبيعتين الانوثية والذكورية كما هو واضح في صورة « يوحنا المعمدان (١) » .

وهذا التعليل لأعمال ليوناردو الفنية ، كالتعليل لعبقريته سواء . نستطيع أن نستعين به في توسعة نطاق بحثنا ، وللقاء أضواء على حياة الفنان وأعماله . ولكننا لا نستطيع أن نتخذ قاعدة مسلمة ولا حقيقة مقررة . لان هناك فجوات كثيرة لا تعليل لها — وهذا طبيعي — ولأن المسألة من أساسها الى هذا الوقت لا تزال في دائرة الفروض العلمية القابلة للمناقشة من أساتذة مدرسة التحليل النفسي أنفسهم ، فأدلى تلميذ فرويد يرى أن عقدة الجنس بسائر مركباتها لا تحل لنا مشكلة النيوغ ، وقد يعتمد في حالة كحالة ليوناردو على تعليل آخر وهو « التمويض » عن النقص . كما أن تلميذه الآخر يونج لا يوافق على اعتبار الفنان مريضاً تنبعث عبقريته من أسباب مرضية ، وهو يميل الى اعتبار « الابداع الفني » نتيجة لعملية « كشف » غير واعية ، يتصل فيها الفرد عن طريق اللاشعور ببعض مكونات « اللاشعور الجمعي » وهو أعمق من « اللاشعور الفردي » فيكون بذلك معبراً عن رغبات غامضة لنوع « الانسان » لا لذاته الفردية في فترة معينة ، وهو يصنع ذلك عن طريق « الحدس » (إدراك الذهن للعمليات اللاشعورية) الذي يصبح في الفنان كأنه وظيفة متميزة . وعن طريقها يتوافق مع العالم بوساطة الرموز اللاشعورية التي يتلقاها خلال عالمه الباطني ، وقد يتم ذلك على حساب الحقيقة ، (فنيشيه) مثلاً قد أدرك حاجة عصره عن طريق (لاشعوره الجمعي) (والادراك ضرب من الاستجابة ، والاستجابة خطوة نحو التوافق) ومن ثم فقد أعلن موت الآله (في : هكذا قال زرادشت) أي انهيار الرمز القديم والحاجة المصلح الجدي بدوافع

(١) المصدر نفسه .

معه في ذلك شوبنهاور الذي أنكر العالم (١) .

ولكن يونج يقرر ان هذه الخاصية ليست مقصورة على الفنان وحده ، فالأنبياء والحكام والقادة هم أيضاً يشهدون ذلك الجانب المظلم العميق من اللاشعور الجمعي ، ويدركونه خلال عوالمهم الباطنية ، وهنا نجدنا مرة أخرى إزاء فرض عام يشمل اعمالاً أخرى غير الابداع الفني .

على أن هذا التفسير قد يكون أكثر قبولاً ، من تفسير فرويد وتلاميذه التابعين له ، لأنه لا يحد الابداع الفني في الدائرة المرضية ، ولا يحسبه مجرد محاولة للتوفيق بين الرغبة في المحرم وبين الشعور بالخطيئة (كـرغبة استمتاع سوفوكليس بأمه في «أوديب» ورغبة شكسبير في قتل العم الممثل للرغبة المكبوتة في «قتل الأب» في «هاملت») بل يعقد الصلة بينه وبين أعمال أخرى منشؤها يشبه الإلهام . ولا بأس أن نتصور الإلهام الفني في مثل هذه الصورة العلمية التي يعرض يونج ، وهي الاستجابة غير الشعورية لحاجات وأشواق (الإنسان) من خلال اللاشعور الفردي .

على أنه من المفيد أن نذكر أن علماء التحليل النفسي لم يقصدوا أولاً إلى إيجاد (منهج نفسي) للنقد الفني (إنما رأوا أن العمل الفني صورة من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس ، حتى لا يدعوا ثغرة في بناء مذاهبهم (٢)) .

أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج ، فهم فريق من نقاد الأدب أرادوا أن ينتفعوا بما كشفتته الدراسات الفنية - وبخاصة في ميدان التحليل النفسي - فاقتفوا آثار فرويد في دراسة ليوناردو دافنشي ، ويونج في دراسته لمسرحية (فاوست) لجيته ، وإرنست جونز في دراسته (هاملت) لشكسبير .

ومن هؤلاء (هربرت ريد) الذي قام بدراسات على (وردزورث) و(شلي) والاختين (شارلوت وإميلي برونته) وغيرهم .

ويسير «ريد» في بحثه عارضاً معضلات أدبية هامة ، ملتصقاً لها فيها وتعليلاً من علم النفس . فهناك الظاهرة المعروفة بالفترات المتقطعة في حياة النبوع : لم يزدهر شاعر ما في غالب

(١) مستقى من المصدر نفسه .

(٢) المصدر السابق .

الاحياء في فترة بلوغه أوائل رجولته ، ثم يحمد بعد ذلك ؟ لم يحىء الالهام في نوبات وغالباً في فترات من السنين ؟ لم ترك (ملتن) كتابة الشعر مدة خمس وعشرين سنة ؟ لماذا كتب « غراي » قصيدة واحدة فقط رائمة الجودة ؟ لماذا استمرت الفريجة الشعرية عند « وردزورث » تخرج نفسها المكونة مدة عشر سنوات ، ثم انحطت بعد ذلك الى فقر نسبي (١) ؟ أما تحليل ريد لحياة الأختين الكاتبين « شارلوت وإملي برونته » فقد تناول بحث عوامل الوراثة فيها ، وظروف الاسرة وخصائص أفرادها ، وما كان فيها من ضعف البنية انتقل الى أطفالها ، وكيف ماتت الأم في سن باكورة . فأحدث ذلك هزة عصبية كان لها أثرها في حياة الأختين - وكانت إحداهما في الخامسة والآخرى في الثالثة من العمر - وكيف كان لذلك الحين إلى الأم المفقودة - من ناحية - وإلى التعلق بالأب من ناحية أخرى أثر في هواجس الأختين وأوهامها ومصاوير فنها الكتابي . وقد كانت « إملي » مثالا للظاهرة السيكولوجية المعروفة « ظاهرة التشبه بالذكور أو الترجل » فقد كان القرويون في صغرها يرون فيها ولداً أو أكثر مما يرون بنتاً ، وقد كان في أخلاقهم شيء من القوة والقسوة ، ووصفها بعضهم بأنها أقوى من رجل وأكثر مذباجة من طفل . ولكنها كانت مع ذلك وقوراً متزنة من النوع الذي قد يسميه « يونج » داخلي الاتجاه - وقد وجد كل ذلك تعبيراً في كتابها « مرتفعات وذرنبج » الذي يجمع بين القوة والمذوبة (٢) .

وهناك الباحث الانجليزي (ريتشاردز) بجامعة كمبردج الذي لم يكتف بالبحث النظري بل حاول أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الادبي في قرائه . وكانت خطته في ذلك أن يوزع في أثناء محاضراته قصائد مطبوعة من نظم شعراء مختلفي الشهرة والمنزلة ، وبطلب الى الحاضرين ان يملقوا عليها كتابة . وكان دأبه أن يكتم عنهم اسم ناظم القصيدة وأن يطلب اليهم ألا يضعوا أسماءهم على أوراقهم ، على أن يظلو مجهولين . حتى يعبروا كما يشاءون عن آرائهم الصريحة . وكانت هذه الاجابات تجمع بعد اسبوع ، وفي الاسبوع التالي يجعلها موضوع محاضراته - القصائد من جهة ، والملاحظات والتعليقات التي جمعها وبوبها من جهة أخرى - وقد كان معظم هؤلاء طلبة يحضرون لدرجة شرف في اللغة الانجليزية وإلى جانبهم

(١) راجع « بعض التيارات التي أثرت في دراسة الادب » بحث مستخرج من كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الاول سنة ١٩٤٣ للدكتور محمد خلف الله .

(٢) المصدر السابق لخلف الله .

عدد كبير من كانوا يدرسون موضوعات أخرى ، ثم عدد من الخريجين وآخرون غير جامعيين . وقد نشر هذا البحث بكل نواحيه في كتابه « النقد العلمي » وفيه يقول المؤلف : « والعدة التي لا غنى عنها لهذا البحث هي علم النفس ، وأنا حريص كل الحرص أن أواجه الاعتراض الذي قد يوجه الي من بعض علماء النفس ، من أن وثائق الاجابات التي جمعتها لا تعطي دليلاً كافياً على البواعث التي كانت هادي الجيبين في كتاباتهم . وعلى هذا فالبحث سطحي ، ولكني أقول : إن مبدأ كل بحث يجب ان يكون سطحياً ، وان تجدد شيئاً تبحثه يكون الوصول اليه سهلاً تلك إحدى صعوبات علم النفس ، ولو أنني أردت أن أسبر أعماق الاشعور من هؤلاء الكتاب حيث توجد البواعث الحقيقية لحبهم أو لكرهيتهم لما يقرأون لكنت اخترعت لهذا الغرض فرعاً من التحليل النفسي . . . ولكن الشعر طريقة إبلاغ . ماذا يبلغ ؟ كيف يبلغه ؟ وقيمة الشيء المبلغ ، ذلك هو موضوع النقد الادبي (١) . »

ومع أن الطريقة التي استخدمها الأستاذ لاتصل — في اعتقادنا — الى نتائج تقريرية بقدر ما تصل الى ملاحظات وصفية ، فإن تعقيبه عليها يوجد الثقة في النفس ، فهو تعقيب متزن ، ملاحظ فيه وظيفة الادب ، ومجال النقد الادبي ، مع التفرقة الكافية بينها وبين طريق التحليل النفسي .

* * *

واعلم النفس عامة أنصار يتحمسون له في أوروبا ومصر ، لا يمتدلون هذا الاعتدال . فأما نحن فأميل الى الحذر في استخدامه في « المنهج النفسي » ليبقى في حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد مساعدة على توسيع الآفاق في النظر الى العمل الفني .

وهناك خطر نلمحه من التوسع في استخدام ذلك العلم . وهو أن يستحيل النقد الادبي تحليلاً نفسياً ! وأن يختنق الادب في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الفني الرديء كالمعمل الجيد من ناحية الدلالة النفسية . كلاهما يصلح شاهداً ، فإذا استحال النقد الادبي الى دراسات تحليلية نفسية ، لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، لأن المجال لا يتسع للانتباه اليها ، وفرزها ، وتقدير قيمتها ، كما في المنهج الفني — وذلك خطر غير مباشر ، وقد لا يلتفت اليه في أول الأمر ، ولكنه يؤدي الى توارى القيم الفنية وانهارها في لجة التحليلات النفسية !

(١) المصدر نفسه .

وشيء شبيه بهذا — في مجال آخر — قد وقع في كتب « البلاغة » بعد عبد القاهر ، فقد كان المتبع في أيامه أن تختلط قواعد البلاغة بالنقد الفني ، وأن يستشهد على القاعدة البلاغية بالنصوص ، ثم تنقد هذه النصوص تقدماً فنياً يبين الجمال والقبح فيها — وهذا هو المنهج الصحيح — ولكن « البلاغة » بعد ذلك استقلت على يد السكاكي وأمثاله ، فصارت القاعدة هي المقصود أولاً وأخيراً . والقاعدة تثبت بالمثال الجيد كما تثبت بالمثال الرديء . وعلى هذا أصبحت كتب البلاغة عند المتأخرين معرضاً للنماذج في غاية السخف والرداءة ، تذكر على أنها أمثلة لقواعد البلاغة ، ففسد الذوق فساداً عظيماً .

ونحن نخشى من مثل هذا في الدراسات النفسية . نخشى أن ننسى وظيفة النقد الأدبي — وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية — ونندفع في تطبيقات وتحليلات تستوي فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء .

وهناك مجال آخر للانتفاع بالدراسات النفسية . ذلك هو مجال الخلق الأدبي ذاته . فالكشف عن كثير من الحقائق النفسية — وخاصة في الناحية المرضية حيث أكبر حقول التحليل النفسي — قد يفتح أمام الأدباء عوالم كانت محجوبة — إلى حد ما — عن أذهانهم ، ويزيدهم بصراً بالطبائع والنماذج الانسانية . ويمينهم على صحة وصف الخلقجات والبواعث ، وبخاصة في القصة والتمثيلية والتراجيم . وقد انتفعوا بهذا كله فعلاً .

ولكن الخطر يجيء للفن من ناحية الاغراق في هذا الانتفاع ، حتى تفرق سمات العمل الفني في غمار التحليلات النفسية ، وحتى يستحيل العمل الأدبي محضراً لجلسة من جلسات التحليل ، أو وصفاً لتجربة معملية ! كما نشاهد في بعض الأعمال الأدبية الحديثة .

وقد فهم بعضهم أن « علم النفس » قد أحاط بالنفس الانسانية خبراً من جميع جهاتها ، وأن فروضه وتعليقاته قد صارت حقائق مسلماً بها ، ويمكن تطبيقها على كل شخصية فردية . وهذا وهم كبير !

كما أن بعضهم لم يتنبه إلى أن عمل الأديب غالباً مضاد في طريقته لعمل المحلل النفسي ، فالمحلل النفسي يميل لتحليل الشخصية إلى عناصر متفرقة ليسهل عليه فهمها وتحليلها ، والأديب ميال إلى تركيب العناصر المفردة ليكون منها شخصية . والشخصية دائماً أكبر من مجموعة العناصر المفردة المكونة لها . لما يقع بين هذه العناصر من التفاعل ، ولأن المحلل النفسي لا يستطيع إطلاقاً أن يصل إلى جميع العناصر المكونة للشخصية .

على أن الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية في الادب كثيراً ما تسبقان وتفوقان « علم النفس » المحدود ، في كشف عوالم النفس ، والاهتداء الى السمات ، والطبائع والنماذج البشرية . فسوفوكليس في « أوديب » وشكسبير في « هملت » و « دستويفسكي » في « المقامر » وأمثالهم ، فقد أمدتهم الملاحظة النفسية والحساسية الشعورية بما لم يبلغ اليه من جعلوا « علم النفس » هاديتهم المباشر .

وانه لجليل أن ننتفع بالدراسات النفسية . ولكن يجب أن تبقى الأدب صبغته الفنية ، وأن نعرف حدود « علم النفس » في هذا المجال .

والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس ، وأن يظل مع هذا مساعداً للمنهج الفني والمنهج التاريخي ، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح ، ويتجنب الجزم والحسم ، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الانسانية ، فالأدب الصادق يحس بشعوره وملاحظاته في محيط أوسع مما يصل اليه الباحث النفسي - وان كانت معلومات هذا أدق في محيطه - وألا نعتمد في تصوير الشخصيات في القصة وما إليها على العقد النفسية والعناصر الشعورية وغير الشعورية وحدها . فالأديب يدرك الشخصية الانسانية كلاً مجتمعاً لا تفاريق مجزأة . وتنطبع في حسه وحدة ، تتصرف بكامل قواها في كل حركة من حركاتها . والاعتماد على التحليل النفسي وحده يخلق مضحكات في بعض الاحيان لأنه مجرد الشخصيات من اللحم والدم ، ويحيلها أفكاراً وعقداً . ويبني بعض القصاصين تصرفات أبطالهم على أساس هذه العقد التي كشفها التحليل النفسي ، فتعجز شخصيات غير بشرية . لأن أصغر شخصية بشرية أكبر في مجموعها من كل ما يملك علم النفس أن يكشفه منها .

وبقدر ما نستخدم كل علم وكل منهج في دائرته المأمونة ، نحصل منه على أفضل نتائجه وأنفعها .

وقد تتبعنا تتبعاً سريعاً بجمالاً نشأة المنهجين الفني والتاريخي ، ونموهما وأطوارهما في الادب العربي قديماً وحديثاً ، فالآن نتتبع نشأة « المنهج النفسي » كذلك .

ربما يبدو أن النزعة النفسية فهم الادب ونقده وليدة العصر الحديث ، وأنها وافدة علينا من الغرب ، حيث نمت الدراسات النفسية - وبخاصة التحليلية - نمواً عظيماً في هذا القرن الأخير ، وأن الادب العربي لم يعرف هذه النزعة من قبل .

وفي هذا الذي يبدو للنظرة العجلى صواب وخطأ يحسن تمييزهما .

ان استخدام « علم النفس » وما وصلت اليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة ، وقواعد محدودة ، وطرائق خاصة ، لفهم الادب ونقده .. هي أشياء مستحدثة بلا جدال ، والذين حاولوا عندنا أن ينتفعوا بها قد استمدوها من الغرب فعلاً ، ولم يكن لها - على هذا الوضع - أصول في ثقافتنا العربية الادبية .

فأما تدخل « الملاحظة النفسية » بصفة عامة في فهم الادب ونقده ، فهي أقدم من ذلك كثيراً في الادب العربي ، لأنها عاصرته منذ صدر الاسلام - ان لم يكن قبل ذلك - وتمشت معه في نموه ، حتى بدت في هيئة قواعد ونظريات - على يدي عبد القاهر - في القرن الخامس الهجري . ثم وقفت هناك شأنها شأن الخطوات الاخرى في المنهجين السالفين .

وحقيقة انها حين وجدت في نقدنا الحديث لم يكن وجودها استثنافاً لتلك الخطوات البعيدة ، انما كان ذلك ابتداء واستمداً من الغرب ، وربما كان هذا موقفنا - الى حد كبير - في المنهجين : الفني والتاريخي . ولكن لقد آن لنا أن نلتفت الى هذه الجذور الاولى . ولو من وجهة التسجيل والتسلسل التاريخي .

وقد فطن الى قدم الملاحظة النفسية في الادب العربي باحثان فاضلان قبلي ، فمرضاً لبعض مظاهرها إجمالاً - بالقدر الذي أعرض لها الآن - اذ كان عرضها تفصيلاً وتتبّعها تتبعاً دقيقاً في حاجة الى بحث خاص مطول عن « مناهج النقد في الادب العربي » . هذان الباحثان الفاضلان هما : الأستاذ أمين الخولي ، وقد نشر فصلاً في المجلد الرابع من الجزء الثاني من مجلة كلية الآداب سنة ١٩٣٩ بعنوان « البلاغة وعلم النفس » . والدكتور محمد خلف الله ، وقد نشر فصلين في هذا الموضوع ، أولهما عن « التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الادب » في المجلد الاول بتاريخ مايو سنة ١٩٤٣ من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية ، والثاني عن « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » في المجلد الثاني من المجلة نفسها سنة ١٩٤٤ .

وحديث الأستاذ الخولي في هذا الموضوع كان لفظة سرية في ثنايا دعوته لاستخدام « علم النفس » في دراسة البلاغة . وأحب أن أثبت هنا هذه اللفظة بنصها ، لأن لي رأياً خاصاً في صميم الدعوة التي تمثلها ، قد أشرت اليه من قبل :

قال تحت عنوان « صلة قديمة » بعد تعريف البلاغة بأنها « فن القول » والبحث عن الجمال فيه كيف وبم يكون ؟ :

فاذا ما نظرنا النظرة الاولى الى البلاغة على هذا البيان القريب لها ، وجدنا محاولتها الفنية في القول ، ليست الا تتبعاً لمواقع رضا النفس ، وعناية بالتأثير فيها . ومن هنا تتصل بعلم النفس ، وتحتاج في دراستها اليه .

اكن ليس على هذا البيان الساذج وحده . يقوم اتصال البلاغة بعلم النفس ، بل يتضح ذلك الاتصال بالنظر الدقيق ، وسواء في ذلك صنيع القدماء المتفلسفين في البلاغة وصنيع المتأدبين فيها . . .

فالقدماء قسموا البلاغة الى تلك الفنون الثلاثة ، المعاني والبيان والبديع ، ووضعوا لها أقساماً وابواباً ، ودونوا لها الأصول والقواعد ، وهم في كل ذلك إنما يعرفون البلاغة بأنها مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته ، ويشرحون هذا المقتضى بأنه الاعتبار المناسب الذي يلاحظ ، ويتحدثون عن انكار السامع لما يلقى إليه او موافقة عليه ، او خلو ذهنه ، ويفرقون بين الذكي ، والفني ، والمعاند ، كما يتكلمون عن رغبات المتكلم ، واتجاه نفسه لما يتحدث عنه ، من حب او كره ، وتلذذ أو تألم ، وما لكل ذلك من أثر في القول .

تلك بلاغة الكلام . وأما بلاغة المتكلم ، فهم لا يعرفونها الا بأمر نفسي محض ، إذ يقولون إنها ملكة يقتدر بها على تأليف كلام بليغ . وتسرف معطولات كتبهم في الحديث الفلسفي - على المنهج القديم - عن تعريف الملكة ، وبيانها والتمثيل لها ، والحديث عن الجوهر والعرض ، وسائر المقولات .

وايس هذا فقط مظهر وصلهم البلاغة بالأبحاث النفسية عندهم ، بل هم يعرضون لتلك كثيراً حين يتحدثون خلال أبواب البلاغة عن الأبواب النفسية وما تقتضيه ، وما يلائمها من مظاهر كلامية وخصائص أسلوبية . إذ نراهم يخالفون بين أضرب الخبر باختلاف حال المخاطب ، كما أشرنا الى ذلك ، ويتحدثون عما يلزم في كل ضرب من وسائل التقوية والتأكييد ، وهم يتكلمون عن الأمزجة الانسانية في الفصائل البشرية المختلفة ، وأثرها في صوغ العبارات ، فيفرقون بين المولدين والعرب ، ويرون أن بناء الكلام المزاج الأعرابي يخالف بناء المزاج اللدخيل المستعرب ، كما في قصة بشار المشهورة عن بيته الشاهد المعروف :

بكرأ صاحبي قبل الهجير ان ذاك النجاح في التبكير

ويقول خلف الأحمر له : لو قلت يا أبا معاذ . مكان ان ذاك النجاح « بكراً فالنجاح »
كان أحسن ، واجابة بشار له بقوله : انما بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت ان ذاك النجاح ، كما
يقول الأعراب البدويون ، ولو قلت : بكراً فالنجاح ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه
ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة : (١) .

والا قدمون هم الذين نسمعهم يتحدثون عن التخيل ، ولعبه بالنفس ، وعن التخيل حتى
ليغلط المرء حسه ، وهم الذين يذكرون الايهام والوهم ، ويشرحونها مبينين أثرها في القول ،
وهم يذكرون الغيرة وفعلها في النفس ، وأثرها في اخفاء اشياء وحذف اشياء عند القول ،
وهم الذين يتحدثون عن التشويق وطلب الاصغاء ومواضع ذلك ووسائله ، والطرق القولية
المثيرة له ، وعن الطمع والرغبة الملحة ، والاطماع والايئاس ، وعن السرور بخلف الظن
وما الى ذلك . وهم الذين شرحوا - في اطالة - تنادي المثاني ، وانواع الترابط بينها فيما
يدينونه من جامع وهمي او خيالي او عقلي ، وحقائق تلك الحركات النفسية وفرق ما بينها في
تعمق . . . الى غير ذلك من مظاهر الاعتماد القوي على الخبرة بالنفس الانسانية اعتماداً يدل
على العلاقة الوثيقة بين البلاغة وعلم النفس ، مع ما لبلاغتهم تلك من ناحية فنية ضيقة المدى ،
وناحية علمية فلسفية شديدة التركيب والتعقد .

« ولكني رغم هذا الاتصال الوطيد لم أر من القدماء من لمح هذا الارتباط فيما لمحوا من
صلة البلاغة بمختلف العلوم والابحاث - مع ان « علم النفس » كان من معارفهم وبين اقسام
فلسفتهم - ولعل ذلك يرجع الى انهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة
النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة الانسانية ، وهي
الناحية التي اتجه اليها المحدثون حين صدقوا عن تعرف الماهيا والحقائق ، او لعل اهمال القدماء
لهذه العلاقة يرجع لتغير هذا السبب ، فنحن ندع تسليم هذا الآن لانه ليس من صميم
ما قصدنا اليه » .

وهذا التلخيص السريع لخطوات الملاحظة النفسية في البلاغة عند القدماء تلخيص

(١) لعل هذا ادخل في المنهجين : الفني والتاريخي . فبشار لم يكن يعني هنا إلا طرازاً تعبيريّاً خاصاً ،
لا طرازاً مزاجياً « وحقيقة ان هناك صلة بين المزاج والتعبير ولكن هذه الصلة موجودة في كل ما يختص
بعمل أدبي على المعنى الواسع للصلات النفسية الادبية ، غير أن السمة التعبيرية هنا واضحة ، مما يجعل المسألة
مسألة تعبيرية ، أو أقرب ما تكون الى هذا الوصف .

جيد مصور، ولكن يبدو منه ومما يليه في كلام المؤلف انه لا يرضى ، لا عن هذه الخطوات الصغيرة فحسب ، ولكن عن المنهج ذاته الذي اتبعه القدماء ، بسبب انهم لم يلتفتوا الى صلة « علم النفس » بالبلاغة ، مع انه كان احد اقسام فلسفتهم . وقد علل هذا بأنهم انما كانوا يقصدون من البحث النفسي الوقوف على حقيقة النفس وقواعدها ، دون عناية بالخصائص ووصف المظاهر النفسية في الحياة ... ، وهو تعليل صحيح .

ونحن مع المؤلف في عدم الوقوف - بطبيعة الحال - عند هذه الخطوات ، فلقد كانت مرهونة بزمانها ، مقيدة بما وصل اليه الأقدمون في البلاغة والنقد الادبي بصفة عامة ، وما وصلوا اليه كذلك في الدراسات النفسية العلمية . . . ولكننا لا نرى ان منهجهم كان مقصراً او خاطئاً . لقد اعتمدوا على « الملاحظة النفسية » في محيطها الواسع ، ولم يقتصروا على « علم النفس » ونظرياته وقضاياه . ونحن لا نزال نرى أن طبيعة الآداب والفنون تلتئم مع طبيعة « الملاحظة النفسية » - باطنية أو خارجية - أكثر مما تلتئم مع « علم النفس » الذي يأخذ صفة « العلم » . وسبيلنا فيما أعتقد ، للانتفاع بالدراسات النفسية في الادب والنقد ، أن نسلك هذا المنهج في حدوده الواسعة ، وألا نقيّد بقواعد « علم النفس » ونوغل في تقييد النقد الأدبي بنظرياته ، إلا نقع في الاغلاط التي وقع فيها من حاولوا إخضاع قواعد النقد الفني إخضاعاً تاماً للفلسفة ، أو لنظريات العلوم الطبيعية أو البيولوجية ، أو لمذاهب علمية خاصة كمذهب النشوء والارتقاء ، والتي يقع فيها الآن من يحسكون نظريات وفروض « اللاشعور » والتحليل النفسي ، على هيئة الجزم واليقين .

* * *

وحين ننتهي من هذا نشير كذلك الى الباحثين القيمين في هذا الاتجاه للدكتور خلف الله ، وقد تناول في سياق البحث الأول مظاهر الملاحظة النفسية في النقد الادبي القديم على وجه الاجمال ، لا في البلاغة وحدها ، فهو لم يكن مقيداً كزميله بهذا الموضوع الخاص . فانفسح له المجال لاستعراض سريع يدل على مدى عناية النقاد والبلاغيين بالملاحظة النفسية ، أما البحث الثاني فقد خصصه « لأسرار البلاغة » وحده ، فاستطاع ان يتوسع في شرح نظرية عبد القاهر القانمة على أساس نفسي .

وتلخيص الدكتور خلف الله في بحثه ، مع تلخيص الاستاذ الخولي ، يغنيننا عن تلخيص جديد ، فننقله هنا أولاً لنخلص بعده الى تعليق آخر .

جاء في البحث الأول ما يأتي :

« قديماً طرق « ابن قتيبة » - المتوفي سنة ٢٧٦ هـ - بعض النواحي الفنية والمكانية من انتاج الشعر . فذكر أن للشعر دواعي تحت البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الغضب ، ومنها الشوق ، ومثل لهذه بأمثلة طريفة : قال أحمد ابن يوسف لأبي يعقوب الخزيمي : مدائحك في منصور بن زياد - يعني كاتب البرامكة - أشعر من مرثيتك فيه وأجود . قال : كنا إذ ذاك نقول على الرجاء ونحن اليوم نقول على الوفاء ، وبينهما بون بعيد ، وهذه بمندي مثل قصة الكميث في مدحه بني أمية وآل أبي طالب فانه يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود من شعره في الطالبين ، ولا أرى علة لذلك إلا قوة أسباب الطمع . »

« ووصف (ابن قتيبة) كذلك الأماكن والاقوات التي يسرع فيها أي الشعر ويسمح آليه ، وفرق بين الشعراء من حيث الطبع ، وبنى على هذا اختلافهم في إجادة بعض الفنون الشعرية ، فهذا « ذو الرمة » مثلاً أحسن الناس تشبيهاً ، وأجودهم تشبيهاً ، وأوصفهم لرمل وهاجرة .. فاذا صار الى المديح والهجاء خافه الطبع . »

« وكذلك فعل (القاضي أبو الحسن الجرجاني المتوفي سنة ٣٦٦ هـ) في مقدمته لكتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه ، فبحث سيكولوجية أهل النقص ، وما يدفعهم الى حسد الأفاضل ، وانتقاص الأماثل ، وحلل الملكة الشعرية ، فرجعها الى الطبع والرواية والذكاء ، وجعل الدربة مادة لها وقوة لكل واحد من أسبابها ، فمن اجتمعت له هذه الحُصَال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الاحسان ، وليس هناك فرق في هذه القضية بين القديم والمحدث والجاهلي والمخضرم والاعرابي والمولد ، يقول أبو الحسن الجرجاني :

وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وانها سواء في المنطق والعبارة ، وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة . ثم قد يجد الرجل منها شاعراً مفلحاً وابن عمه وجار جنبابه ولصيق طنبه بكياً مفحماً ، وتجد فيها الشاعر أشعر من الشاعر ، والخطيب أبلغ من الخطيب ، فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القرينة والفطنة؟ وهذه أمور عامة في

جنس البشر لا تخصص لها بالاعصار ولا يتصف بها دهر دون دهر (١) .

ويرجع (أبو الحسن) اختلاف أحوال الشعر من رقة أو صلابة ومن سهولة أو وعورة الى اختلاف الطبائع وتركيب الخلق ، فان سلامة الطبع ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجاني الجلف منهم كز الألفاظ وعز الخطاب ، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صورته ونغمته وفي جرسه ولهجته . ويمثل المؤلف لهذا بشعر عدي بن زيد فهو على جاهلية صاحبه أسلس من شعر الفرزدق ورجز روبة - وهما إسلاميان - ذلك للملازمة عدي بن زيد الحاضرة وإبطانه الريف .

ومما فطن له (أبو الحسن) من تلك النواحي رجوع القارئ الى نفسه ، وتأمل حالها عند إنشاد الشعر الرقيق ، وتفقد ما يتداخلها من الارتياح ، ويستخفها من الطرب ، ويتصور تلقاء ناظرها من سابق ذكرياتها إذا سمعت هذا الشعر .

وهذا التعويل على التأمل الباطني أو فحص المرء نفسه يستعمله (عبد القاهر الجرجاني) المتوفي سنة ٤٧١ هـ استعمالاً مرفقاً في شرح نظرياته في النظم في كتابه « دلائل الإعجاز » وهو وإن كان ناسجاً في هذه الناحية على منوال « أبي الحسن » فهو أول مؤلف في الأدب العربي عالج موضوعه في طريقة علمية منظمة ، وجمع بين وجهة النظر الواضحة والاستقراء الدقيق . وهو يبيّن كتابه الآخر « أسرار البلاغة » على أساس نظرية نفسانية واضحة يقررها في فاتحة الكتاب كما يلي :

فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائق ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف (٢) والى ظواهر الوضع اللغوي ، بل الى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده .

ثم يأخذ في تطبيقها في أبواب بلاغية مختلفة ، كباب الجناس وأبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة . فهو - مثلاً يرجع سر تأثير التمثيل الى علل وأسباب نفسية : « فأرل ذلك

(١) في هذا ما يخالف « المنهج التاريخي » ويبطل قاعدة أساسية من قواعده « المؤلف » .

(٢) سبق أن أبدينا رأينا في لغزال عبد القاهر لقيمة الإيقاع الموسيقي في العبارة وهو جزء لا يتجزأ

من دلالتها النفسية وجعلها الفني . . « المؤلف » .

وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي ، وتأتيها بصريح بعد
مكني ، وأن ترد من الشيء تعلمها إياه ، إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم .. لأن العلم المستفاد من
طرق الحواس ، أو التركيز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة ، يفضل المستفاد من
جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام .

وضرب آخر من الأندلس وهو ما يوجبته تقدم الالف . . ومعلوم أن العلم الأول أتى
النفس أولاً من طريق الحواس والطباع . ثم من جهة النظر والروية فهو - اذن - أمس بها
رحماً ، وأقوى لديها ذمماً . . .

وضرب ثالث أطف مأخذاً وهو أنك « إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين
الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى
أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف ، والمثير المدفين
من الارتياح . . . أنك ترى بها للشيئين مثلين متباينين . ومؤلفين مختلفين . وترى الصورة
الواحدة في السماء والارض ، وفي خلقة الانسان وخلال الروض . . . (١) .

ثم هنالك ضرب رابع ، وهو أن المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن
يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه أطف كان
امتناعه عليك أكثر ، وإبائه أظهر ، واحتجابه أشد ، ومن التركيز في الطبع أن الشيء إذا
نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاينة الحنين نحوه ، كان نيلاً أحلى ، وبالميزة أولى ،
فكان موقعه من النفس أجل وأطف وكانت به أضن وأشغف .

وعلى أسس مثل هذه يفسر عبد القاهر بعض ظواهر الذوق ، فالمعقد من الشعر والكلام -
مثلاً - لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك في
متصرفه ، ويشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك وشعب
ظنك ، حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تتطلب .

« وجهة السحر في التشبيه المقلوب ، أنه يوقع المبالغة في نفسك من حيث لا تشعر ،
ويفيدك بها من أن يظهر ادعاؤه لها . لأنه وضع كلامه موضع من يقيس على أصل متفق عليه ،
ويزجي الخبر عن أمر مسلم لا حاجة فيه إلى دعوى ولا إشفاق من خلاف » .

(١) في هذه لحة « جمالية » ترى سمات الجمال الموحد في مظاهر مختلفة من المشاهد .. « المؤلف » .

وجاء في البحث الثاني الخاص بأسرار البلاغة لعبد القاهر ما يأتي :

والفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب « أسرار البلاغة » لعبد القاهر ، التي يصح أن نعتبرها نظريته في الادب هي : « أن مقياس الجودة الادبية تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها » والفكرة في ذاتها فكرة انسانية قديمة . فقد تنبه الناس منذ العصور البعيدة الى أن الادب نوع من الابانة وآلة للتواصل الفكري ؛ وأن نجاحه يكون على قدر نفاذه الى عقول سامعيه وقلوبهم . اذن ليس من العجيب أن نظفر بإشارات هنا وهناك - في كتب المؤلفين السابقين من عرب وغير عرب - الى فكرة التأثير الادبي . ومعظم النظريات الخالدة في العلم لا تدم أن تجد لها سوابق في إشارات المتقدمين وكتابتهم . ولكن الفكرة التي تستحق اسم نظرية هي ما كان لصاحبها فضل عرضها ، وتحقيقها ، وتعليلها ، واستقراء أمثلتها . وإزالة ما يعرض لها من شبهات ، ومحاولة تطبيقها في ميدان الدراسة الخاصة .

وهذا هو ما قام به عبد القاهر في فكرة التأثير الادبي ، فقد عرضها - أولاً - فرضاً - كدأب العلماء في عرض نظرياتهم . ثم رسم الخطة لتحقيقها ، فناقشها في الجنس ، والحشو ، والطباق ، وما إليها ، ثم فصل القول فيها تفصيلاً بارعاً في أبواب التشبيه والتمثيل والاستعارة ، وكلما قطع مرحلة وقف ليحقق مثلاً ، أو يزيل شبهة ، أو يجيب على اعتراض . وهو لا يكتفي بشرح الظاهرة وتطبيقها ، ولكنه يحاول أن يلتمس لها العلل والاسباب ، كما فعل في أسرار جودة التمثيل ، وهو لا يترك فرصة من الفرص الا انتهزها - للحض على المعرفة المنظمة ، والوصول الى العلل الاولى للأشياء ، والخروج من ربة التقليد الفكري الذي كان قد غل أذهان الناس في عصره .

« وهذه النظرة التأثيرية في جودة الادب جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع كتاب (الاسرار) كله بطابعه ، فالمؤلف لا يفتأ يدعوك بين لحظة وأخرى الى تجربة الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون (الفحص الباطني) وذلك أن تقرأ الشعر ، وترقب نفسك عند قراءته وبعدها ، وتتأمل ما يبروك من الهزة والارتياح والطرب والاستحسان ، وتحاول أن تفكر في مصادر هذا الاحساس « فاذا رأيتك قد ارتحت واهتزت واستحسنيت ، فانظر الى حركات الاريجية مم كانت ، وعند ماذا ظهرت » .

ثم يخوض بك في سيكولوجية الالف والغرابة ، والعيان والمشاهدة ، والخلاف والوافق ، والسهولة والتعقيد ، وأثر كل منها على النفس ، ويتعرض لشرح الادراك وقيامه

أولاً على المعلومات التي ترد من طريق الحس ، ثم ازدياد ثروته بعد ذلك من طريق الروية والتأمل ، ويميز لك بين إدراك الشيء جملة وإدراكه تفصيلاً ، فيحدثك هنا حديثاً يذكرك النظرية الحديثة التي يسميها علماء النفس نظرية (الجشتالت) أو (الهيكل العام) والتي تقوم في أساسها على اعتبار أن الإدراك ليس مجموعة حسوس جزئية تتضام فتؤلف الشيء المدرك في ذهنك ، ولكن الفكر ينفذ في اللحظة الأولى - بنوع من البصيرة - إلى هيكل الشيء جملة ثم يتبين بعد تفاصيله ودقائق أجزائه ، وما بينها من صلات . وهذه النظرية شأن كبير في الدراسات الانسانية الحاضرة .

« ومن العناصر الانسانية البارزة في نظرية المؤلف ، حرصه من مكانة الذوق والطبع والحس الفني في المتعة الادبية ، فهو يقول لك في الكلام على الاستعارة والتخيل . وهذا موضع في غاية اللطف ، لا يبين إلا اذا كان المتصفح للكلام حساساً يعرف وحي طبع الشعر وخفي حركته التي هي كالهمس ، وكسرى النفس في النفس » (أسرار ٢٦٦) ويقول لك في التفرقة بين الحقيقة والمجاز : « وأنت اذا نظرت إلى الشعر من جهته الخاصة ، وذقته بالخاصة الميأة لمعرفه طعمه ، لم تشك في ان الأمر على ما أشرت لك اليه ، (٣٠٧) وتكرر الإشارة إلى هذا في « الدلائل » فيقول في حسن الاستعارة والتشبيه : « وهذا موضع لا يتبين سره إلا من كان ملتهب الطبع حاد القريحة (دلائل ٤٤٦) ويقول في تحليل ما يصادف مع خصومه في نظريته من عناء : « لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ومعان روحية ، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له علماً بها ، حتى يكون مهياً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون له ذوق وقريحة يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة » . ثم يقول : « فكيف بأن ترد الناس عن رأيهم في هذا الشأن ، وأصلك الذي تردم اليه ، وتعول في محاجتهم عليه استشهاد اقراءح ، وسبر النفوس وفليها ، وما يعرض فيها من الاريجية عندما تسمع ؟ » .

ولعلنا هنا قد أثبتنا ما قصدنا اليه في هذا البحث من أن عبد القاهر صاحب نظرية في النقد الادبي ، يستحق بها أن يأخذ مكانه في تاريخ هذه الدراسات ورجالها المحققين ، وأن هذه النظرية ذات طابع سيكولوجي وذوقي واضح ، وأنها بهذا الطابع - وبين صاحبها والعصر الحاضر تسعة قرون - تمت بكبير صلة إلى اتجاه من أهم الاتجاهات المعاصرة في دراسة النقد ، يقوم على العناية بالعناصر الأصلية في الفن وبخواحي تأثيره في النفوس ، وإذن فلنا ان نقول

إن هذه النظرية كانت خطوة في الطريق الصحيح ، وأنها جديرة بالالتفات والنقد من دارجي البيان العربي الحديث . وإنما تصلح أن تكون أساساً لنظرية حديثة في النقد العربي أوسع وأدق ، تسير في المنهج التجريبي التحليلي — والذوق العلمي — الذي ابتدأه عبد القاهر ، وتنهض بما لم يفطن إليه من نواحي النظرية الأدبية — وتبين ما أجمله من مسالك الأدب إلى النفوس ، وتعالج ما أشار إليه من ضروب الصور الذهنية التي تثيرها فنون البيان منتفعة في ذلك بالدراسات الأدبية الحديثة ، وبما وصلت إليه الفروع الإنسانية المختلفة التي تمت إلى الأدب والفن بأوثق الصلات ... »

* * *

هذه المقتبسات تفي بالحاجة في بيان خطوات « المنهج النفسي » في النقد العربي القديم بوجه عام . فلنأخذ في التعليق عليها .

بالعودة إلى طوائف الاسئلة التي قلنا في أول هذا الفصل المنهج النفسي يتصدى للاجابة عليها ، نجد أن النقد العربي القديم قد حاول أن يجيب على شيء قليل من الطائفة الأولى ، وشيء أكثر من الطائفة الثالثة . أما الطائفة الثانية فلم يكدر يعرض لها إلا نادراً . حاول أن يجيب عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وتأثيراته بالحالة النفسية لقائله ، وبالظروف المحيطة به ، وذلك من الطائفة الأولى . وحاول أن يجيب عن العوامل التأثيرية للعمل الأدبي في نفوس الآخرين . ولم يشأ أن يقول شيئاً ذا بال عن دلالة العمل الأدبي على نفس صاحبه . وكانت هناك لفتات نفسية قوية في الناحية الأولى ، لوحظت فيها عواطف القائل ومشاعره الباطنية وأثرها في القول . ذلك مثل تعليلهم لبعض « الاطناب » بالتكرار أن ذلك لا يملأ الذنوب والنحس مثل قول الشاعر :

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنا بين المنيفة فالضهار
تمتع من شميم عرار نجد	فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحات نجد	وريا روضه غب القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجدا	وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا	بأنصاف لهن ولاسرار

أو « لعظم الخطب » مثل أبيات مهمل التي يكرر فيها أكثر من عشرين مرة « على أن

ليس عدلا من كليب ، ، وايات الحارث بن عبادة التي كرر فيها كذلك : « قربا مرتبط
النعامة مني » .

ومن ذلك التفاته رجل كأبي الحسن الجرجاني في الوساطة الى الارتباط بين التعبير
وطبيع صاحبه - وقد وردت في مقتبسات الدكتور خلف الله - ونعيدها هنا كاملة لما فيها
من لفظة طريفة .

« . . . وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتباين فيه احوالهم فيرق شعر اقدم ويصلب
شعر الآخر ، ويسهل لفظ اقدم ويتوعر منطق غيره . وانما ذلك بحسب اختلاف الطبايع
وتركيب الخلق ، فان سلاسة اللفظ تتبع سلاسة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الحلقة ،
وانت تجد ذلك ظاهراً في اهل عصرك وابناء زمانك ، وترى الجاني الجلف منهم كز الالفاظ
معقد الكلام وعز الخطاب حتى إنك ربما وجدت الفاظه في صورته ونغمته ، وفي جرسه
ولهيئته ، ومن شأن البداوة ان تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال النبي ﷺ « من بدا جفا »
ولذلك تجد شعر عدي وهو جاهلي امسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما إسلاميان ،
اللازمة عدي الحاضرة وإبطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب ، وترى
رقة الشعر اكثر ما تأتيك من قبل العاشق المقيم ، والغزل المتهالك ، فاذا اتفقت لك الدماثة
والصباية ، وانضاف الطبع الى الغزل فقد جمعت لك الرقة من اطرافها » .

والتفات ابي هلال العسكري الى اثر الحالة النفسية والذهنية والجسدية في قوة الشعر
او ضعفه ، ونصيحته الأدباء الا يكذبوا قرائحهم كدأ اثلا تنضب وتنزع ! والتفاتة الى مرحلة
الحضانة والتحضير قبل البدء بالتعبير . وذلك حين يقول : « اذا اردت ان تصنع كلاما فأخطر
معانيه ببالك ، وسوق له كرائم اللفظ واجملها على ذكر منك ، ليقترب عليك تناولها ،
ولا يتعبك طلبها ، واعمله ما دمت في شباب نشاطك ، فاذا غشيك الفتور ، وتخونك الملل
فأمسك . . . فان الكثير مع الملل قليل ، والنفيس مع الضجر خسيس . والخواطر كالنايبيع
يسقى منها شيء بعد شيء ، فتجد حاجتك من الري ، وتنال اربك من المنفعة ، فاذا اكثرت
عليها فضب ماؤها وقل عنك غناؤها .

« . . . واعلم ان ذلك اجدى عليك مما يعطيك يومك الاطول بالكدر والمطالبة والمجاهدة
والتكلف والماودة . ومهما اخطأك لم يخطئك ان يكون مقبولا قصداً ، وخفيفاً على اللسان
سهلاً ، وكما خرج عن يذبوعه ونجم من معدنه » .

ويعدد صاحب « العمدة » حالات لشعراء في دوري النشاط والخمول ويعمل اسباب هاتين الحالتين بما يدخل في باب الملاحظات النفسية الباطنية فيقول :

« ولا بد للشاعر وان كان فعلاً حاذقاً مبرزاً من فترة تعرض له في بعض الاوقات إما لشغل يسير ، او موت قريحة ، او نبو طبع ، في تلك الساعة او ذلك الحين . وقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول « تمر على الساعة وخلع ضرس من اضراسي اهون على من عمل بيت من الشعر » ثم إن للناس ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر ، فتشحن القرائح ، وتنبه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريق المعنى . كل امرئ على تركيب طبعه ، واطراد عاداته . قال بكر بن النطاح الحنفي : « الشعر مثل عين الماء ، إن تركتها اندفنت ، وإن استهنتها هنت » وليس مراد « بكر » أن تستهن بالعمل وحده ، لأننا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً ، وتنزف مادته ، وتنقد معانيه ، فإذا أجسم طبعه أياماً ، وربما زماناً طويلاً ، ثم صنع الشعر . جاء بكل آبدة ، وانهمر في كل قافية شاردة ، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه ، وأبهم دونه ، لكن بالمذاكرة مرة ، فإنها تقدح زناد الحاطر وتفجر عيون المعاني ، وتوقظ أبصار الفطنة ، وبطالمة الأشعار كرة ، فإنها تبعث الجسد ، وتولد الشهوة .

« وسئل ذو الرمة : كيف تفعل إذا انقلد دونك الشعر ؟ فقال : كيف ينقلد دوني وفي يدي مفتاحه ؟ قيل له وعنه سألتك : ماهو ؟ قال « الخلوة بذكر الاحباب » .

وقيل لكثير : كيف تصنع اذا عسر عليك الشعر ؟ قال أطوف في الرباع الحيلة ، والرياض المعشبة ، فيسهل علي أرضه ، ويسرع إلى أحسنه . .

وقال الأصمعي : ما استدعى شارد بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ، والمكان الخالي ، وقيل الخالي ، يعني الرياض .

وحدثني بعض أصحابنا من أهل المهديّة ، وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها أرضاً وهواء . قال : جئت هذا الموضع مرة ، فإذا عبد الكريم على سطح برج هنالك ، وقد كشف الدنيا . فقلت ، أبا محمد . قال : نعم . قلت ما تصنع هاهنا ؟ قال : ألقح خاطري ، وأجلو فاطري ، قلت : فهل نتج لك شيء ؟ قال : ما تقر به عيني وعينك إن شاء الله تعالى . وأنشدني شعراً يدخل مسام القلوب رقة . قلت : هذا اختبار منك اخترعته ؟ قال : برأي الأصمعي .

وقالوا : كان جرير إذا أراد أن يؤيد قصيدة صنعها ليلاً ، يشعل سراجاً ويعتزل ، وربما

علا السطح وحده فاضطجع ، وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه . يحكى أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني غير . .

وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ، ركب ناقته ، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبل ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة الخالية ، فيعطيه الكلام قيادة . حكى ذلك عن نفسه في قصيدته الفائية : « عرفت بأعشاب وما كدت تعرف » . .

وقيل لأبي نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ قال : أشرب ، حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران ، صنعت ، وقد داخني النشاط وهزني الأريحية . .

. . . وكان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره . حكى ذلك عنه بعض أصحابه قال : استأذنت عليه ، وكان لا يستتر عني ، فأذن لي ، فدخلت في بيت مصهرج ، قد غسل بالماء ، يتقلب يميناً وشمالاً ، فقلت : لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً قال : لا . ولكن غيره ! ومكث كذلك ساعة ، ثم قام - كأنما أطلق من عقال - فقال : الآن أردت . ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه ثم قال : أتدري ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا قال : قول أبي نواس « كالدهر فيه شراسة وليان » أردت معناه فشمس علي ، حتى أمكن الله منه فصنعت !

شرست بل لنت بل قانيت ذاك بهذا فأنت لا شك فيك السهل والجبل
« ولعمري لو سكت هذا الحماكي ، ألم هذا البيت بما كان داخل البيت ، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بين . . »

ثم يمضي في سرد مثل هذه الحالات والتعليق على بعضها في فصل كامل بعنوان « باب عمل الشعر ، وشحن الفريجة له » يستغرق نيفاً وسبع صفحات من هذا الطراز . ومن ذلك ما ذكره ابن قتيبة من قوله : « وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الشراب ومنها الطرب ، ومنها الطمع ، ومنها الشوق الخ » وما قيل عن أشعر الشعراء : « امرئ القيس إذا ركب الخ »

وهذا وأمثاله إنما هو ملاحظات نفسية باطنية وخارجية عن بواعث العمل الأدبي الداخلية والخارجية ، وعلاقة القول بقائله ، وتأثره بمزاجه وحوافزه وظروفه .

* * *

وقد كانت العناية بأثر القول في الآخرين أكبر من هذا ، فمعظم الاهتمام كان موجهاً إلى هذا الغرض بحكم ظروف الشعر العربي إبان الدراسات النقدية القديمة . كانت وظيفة الشاعر قريبة من وظيفة الخطيب : في الفخر بالنفس والقبيلة ، وإثارة الحماسة في المناسبات الكثيرة ، والمدح والهجاء . . وكل هذه مواقف تستدعي العناية بأثر القول في نفوس الآخرين أكثر من العناية بالدراسة الباطنية لبواعث القول - وذلك على عكس ما تحارله المدرسة الحديثة المعتمدة على التحليل النفسي - أما دراسة القائل في قوله ، وتصوير خصائصه النفسية من أعماله ، فهذا فيما يبدو كان خارجاً على طبيعة النقد حينذاك ومجالة .

• تدبو العناية بأثر القول في الآخرين واضحة في كثير مما نقله الدكتور خلف الله واقتبسناه في تلخيص الاستاذ الخولي ، وبعضهم يذكره في صورة ملاحظات أولية ساذجة ، يقرره ويتفحصه في نظريات قائمة كمبدد القاهر في « أسرار البلاغة » .

ضيف هنا بعض أمثلة أخرى تصور هذه العناية .

يقول صاحب الوساطة :

ومع التكلف المقت ، وللنفس عن التصنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة ، وربما كان ذلك سبباً في الحاسن كالذي تجده كثيراً في شعر أبي تمام ، فانه حاول من بين المحدثين ، لاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه ، فحصل منه على توعير اللفظ ، وتبعجج في غير موضع من شعره فقال :

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

« فتعسف ما أمكن ، وتغلغل في التعصب كيف قدر ، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع » فتحمله من كل وجه ، وتوصل إليه بكل سبب ، ولم يرض بهاتين الخلتين ، حتى اجتلب المعاني الغامضة ، وقصد الأغراض الخفية ، فاحتمل فيها كل غث ثقل « وأرصد لها الأفكار بكل مسيل ، فصار هذا الجنس من شعره اذا قرع السمع لم يصل إليه القلب الا بعد اتعاب الفكر ، وكد الخاطر ، والحمل على القرينة فان ظفر به ظفر بعد العناء والمشقة ، وقد حسره الاعياء وأوهن قوته الكلال . وتلك حال لاتهمش فيها النفس للاستمتاع بحسن ، او الالتذاذ المستطرف وهذه جريرة التكلف » .

ويعلق على قول لأبي تمام فيقول :

« وأي شعر أقل ماء ، وأبعد من أن يرف عليه ريحان القلوب من قوله :

خشنت عليه أخت بني الحشيين وأنجح فيك قول العاذلين
ألم يقنعك فيه لهجر حتى بكات لقلبه هجراً بين

فهل رأيت أغث من بكات (١) في بيت نسيب ؟ .

ويقول في موضع آخر عند الكلام على البحري :

« وانما أحلتك على البحري لأنه اقرب بنا عهداً ، ونحن به أشعر أنساً ، وكلامه أليق
بطباعنا وأشبه بماداتنا . وانما تألف النفس ماجانسها ، وتقبل الأقرب فالأقرب اليها » .

وأبو هلال العسكري يقول في الصناعتين : « والنفس تقبل اللطيف ، وتنبو عن الغليظ ،
وتقلق من الجاسي البشع ، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن الى ماوافقها ، وتنفر عما
يضاها ويخالفه ، والعين تألف الحسن وتقذى بالقبيح ، والأنف يرتاح للطيب وينفر المنين .
والفم يلتذ بالحلو ويمج المر ، والسمع يتشوف للصواب الذام وينزوي عن الجهير الهائل ،
واليد تنعم باللين وتتأذى بالخشن ، والفهم يألس من الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف
ويصفي الى الصواب ، ويهرب من المحال ، ويتأخر عن الجافي الغليظ ... » .

ومن ملاحظات صاحب الوساطة البارة قوله - حكاية عن مناصريه - في وظيفة النقد

والشعر والذوق :

« ولسنا ننازعك في هذا الباب ، فهو باب يضيق مجال الحجة فيه ، ويصعب وصول
البرهان اليه ، وانما مداره على استشهاد القرايح الصافية ، والطبايع السليمة ، التي طالت
ممارستها للشعر ، فحذقت نقده . وأثبتت عياره ، وقويت على تميزه وعرفت خلاصه ، وانما
نقابل دعواك بانكار خصمك ، وتعارض حجتك بالزام مخالفك ، اذا صرنا الى ما جعلته من
باب الغلط واللحن ، ونسبته الى الاحالة والمناقضة . فأما وأنت تقول : هذا غث مستبرد ،
وهذا متكلف متمسف ، فانما تخبر عن نبو النفس وقلة ارتياح القلب اليه ، والشعر لا يجب الى
النفوس بالنظر والحاجة ، ولا يحلي في الصدور بالجدال والمقايسة ، وانما يمطفها عليه القبول
والطلاوة ويقربها منة الرونق والحلاوة . وقد يكون الشيء متقناً محكماً ولا يكون حلواً
مقبولاً ، ويكون جيداً وثيقاً ، وان لم يكن لطيفاً رشيقاً ، وقد تجد الصورة الحسنة والخلقة

(١) يقول الشارح انه لم يعرف لهذه اللفظة معنى ولم يجدها في ديوان أبي تمام ولم نجدها نحن في

الديوان . ولكننا وجدنا معناها في القاموس : بكل : خلط !

التامة مقلية عمقوتة ، وأخرى دونها مستحلاة موموقة (١) . ولكل صناعة اهل يرجع اليهم في خصايصها ، ويستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها .

وقد ردد هذه النعمة تلميذه « عبد القاهر » في آخر « دلائل الاعجاز » أيضاً في فصل خاص « في بيان أن العمدة في إدراك البلاغة ، الذوق والاحساس الروحاني » . كما ردها في « أسرار البلاغة » .

وقد يتحدثون عن الشعر على أنه صناعة . ويشرحون الاسباب التي تجعلها تروق لدى السامعين وتستعذب من جهة البراعة والصناعة ، فيقول صاحب الوساطة مثلاً :
« والشاعر الخاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة ، فانه المواقف التي تستعطف اسماع الحضور ، وتستميلها الى الاصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة وقد احتذى البحري على مثالهم إلا في الاستهلال ، فانه عني به ، فاتفقت له فيه محاسن ، فأما أبو تمام والمتني فقد ذهبا في التخلص كل مذهب واهتما به كل اهتمام ، واتفق المتني فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد » .

وقبله يقول ابن قتيبة عن وظيفة النسيب في مطلع القصيدة :

« . . . ثم وصل بعد ذلك بالنسيب ، فشكاشدة الشوق ، وألم الوجد والفراق ، وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ، ويستدعى به إضغاء الاسماع اليه ، لأن النسيب قريب من النفوس ، لا يبط بالقلوب ، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وإلف النساء ، فليس يخلو احد من ان يكون متعلقاً منه بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال او حرام . . . »

وابن رشيق في « العمدة » يذكر كلاماً كهذا عن وظيفة النسيب .

ومن هذه النماذج ، النماذج التي جاءت فيما اقتبسناه من قبل ، نصل الى ما قررناه وهو أن الملاحظة النفسية في النقد القديم ، قد عنيت بشيء من طوائف الاسئلة التي يثيرها « المنهج النفسي » في النقد الحديث ، ويتصدى للاجابة عليها .

وقد وصل في بعضها إلى نظريات قائمة ، واكتفى في بعضها بملاحظات متفرقة . وكان المنهج نصيبه على كل حال ، من هذا النقد الموغل في بطون التاريخ .

* * *

(١) هذا فهم صحيح للشعر يقابل الفهم الشكلي لقدامة !

فأما في العصر الحديث فقد نما « المنهج النفسي » نمواً عظيماً ، نما على يدي الدكتور طه حسين في كتابيه الأول والثاني عن أبي العلاء ، وفي سائر كتبه ، على نحو ينقص في بعضها ويزيد في البعض الآخر ، ونما على يدي الاستاذ العقاد في سائر دراساته عن الشخصيات الأدبية في مقالاته المتفرقة في « الفصول » و « المطامع » و « المراجعات » و « ساعات بين الكتب » ثم تباور واتضح في كتابه عن « ابن الرومي حياته من شعره » و كتابه عن « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » وفي كتابيه عن « عمر بن أبي ربيعة » و « جميل بثينة » ونما على يدي الاستاذ المازني في مقالاته المتفرقة في « حصاد المهشم » و « خيوط العنكبوت » ثم في كتابه عن « بشار » ، على يدي الاستاذ أمين الخولي في بحثه الذي أشرنا إليه من قبل وفي كتابه « رأي في أبي العلاء » ، وظهرت آثار هذا المنهج كذلك في دراسات الدكتور اسماعيل أدهم عن « توفيق الحكيم » و « خليل مطران » وفي دراسات الدكتور محمد خلف الله النفسية وسواها ، كما ظهرت في كتابي « التصوير الفني للقرآن » و « كتب وشخصيات » مؤلف هذا البحث . وتفشت على وجه العموم في الدراسات النقدية الحديثة . ولكن لم ينفرد « المنهج النفسي » إلا نادراً ، فقد كان المنهجان الآخران يمتزجان به في معظم هذه الدراسات التي أشرنا إليها ، فيبدو في معظمها عاملاً مساعداً . وإن كان في بعضها الآخر يتبدى عاملاً رئيسياً .

وتناولت هذه الدراسات والمؤلفات كثيراً من الأسئلة التي يتصدى « المنهج النفسي » للإجابة عليها . وسنرى من النماذج التي نعرضها فيما يلي صورة بما بلغ المنهج من النمو في هذه الدراسات المستحدثة .

* * *

من كتاب « مع أبي العلاء في سجنه » الدكتور طه حسين .
وفي الفقرات التالية يتحدث عن السبب النفسي لأن يشق أبو العلاء على نفسه في « اللزوميات » فيلزم فيها ما لا يلزم من القوافي ، وينظم فيها على جميع الحروف ، ومنها الصعب الذي لا يرد فيه الشعر ، ويتكلف في ذلك كله تكلفاً ظاهراً يفسد الشعر إفساداً ، ويرجع هذا كله إلى الفراغ وقسوته ، وعبت الشيخ بهذه الصعوبات لتمضية ، فيقول :
وكانت نتيجة لزومي للشيخ آناء الليل وأطراف النهار شهراً أو بعض شهر هي هذه

التي أريد ان اصورها لك ، وأعرضها عليك . وأول ما اواجهك به من ذلك ، وأنا أقدر أنك ستلقاه منكرآ له تأثراً عليه ، وهو ان الزوميات ليست نتيجة الجد والكد ، وانما هي نتيجة العبث واللعب ، وإن شئت فقل : انها نتيجة عمل دعا اليه الفراغ ، ونتيجة جسد جر اليه اللعب . ولأوضح ذلك بعض التوضيح فقد أهديء من ثورتك ، وأحول إنكارك الى إقرار واعتراف .

فقد لزم أبو العلاء داره لا يبرحها نصف قرن كم يكون من سنة ومن شهر ومن أسبوع ومن يوم ومن ساعة ، وقدر أنك اضطرت الى ان تلزم سجنآ من السجون ، وليكن هذا السجن دارك التي رتبته كما تريد وتهوى اثناء هذا الدهر الطويل . فهل تتصور احتمالك للقامة في هذا السجن اثناء هذه الاعوام المتصلة ، في حياة مطردة مستوية ، يشبه بعضها بعضاً كما يشبه الماء الماء ؟ وهل تقدر ان القوانين المدنية الحديثة حين أرادت ان تشق على المجرمين وتلائم بين جرائمهم الشنيعة وآثامهم القبيحة ، وما ترك هذه الآثام والجرائم في حياة الافراد والجماعات من آثار ليست أقل منها شناعة وقبحاً ، وبين العقوبات المتكافئة لها ، الرادعة لهم ولأمثالهم عنها وعن أمثالها ، فقد فرضت السجن مع الفراغ ومع العمل اليسير أو الشاق آماداً تختلف طولاً وقصراً ، ولكها لا تبلغ نصف هذا الدهر الذي لزم فيه أو العلاء سجنه بل لعلها لا تتجاوز ثلثه في أكثر الأحيان ؟ ومن الحق ان أبا العلاء لم يقبض عليه ، ولم يفرض على نفسه الراحة المتصلة ، والفراغ المطلق ، فما أظنه كان يستطيع ان يحتمل ذلك أو يصبر عليه ، ولكنه كان يقرأ كثيراً ، ويملي كثيراً ، ويلقي التلاميذ والطلاب والزائرين فيتحدث اليهم ويسمع منهم .

ولكن هذا كله على كثرته وتنوعه لا يستطيع أن يملاً وقت الشيخ ، ولا ان يغير مافيه من التشابه والاستقرار والاطراد ، ولم يكن أبو العلاء ينفق وقته كله مع الناس قارئاً او مملياً او متحدثاً ، وانما ينفق بعض هذا الوقت في هذه الاعمال ، وينفق بعضه الآخر فارغاً لنفسه خالياً اليها ، ولعل الوقت الذي كان يفرغ فيه الى نفسه ، ويخلو فيه اليها ان يكون مساوياً له ، او ان يكون اقل منه شيئاً ؛ وهو قد كان على كل حال وقتاً طويلاً يتكرر في كل يوم دون انقطاع ، لا اثناء عام او أعوام ، بل اثناء عشرات الاعوام ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه شغل عنها بالحديث الى زوجه ، او بداعبة بنيه ، وما احسبه كان يتحدث الى خادم

فيطيل الحديث ، وما أرى الا ان خادمه كان ينصرف عنه اذا انصرف الناس ، بعد أن يرتب له من أمره ما يحتاج الى الترتيب ، ولم يكن أبو العلاء اذا خلا الى نفسه يستطيع ان يقطع الوقت للقراءة ، فهو لم يكن يقرأ الا اذا وجد قارئاً ، لانه كان كما حدثنا مستطيماً بغيره . ولم يكن يكتب ايضاً لنفسه السبب ، وما أرى انه عرف الكتابة والقراءة التي يعرفها امثاله من المكفوفين ، وان اشار الى هذا النحو من القراءة في قوله :

كان منجم الأقسام أعمى لديه الصحف يقرأها باللس

فلم يحدثنا احد بأنه قرأ وكتب بيده ، وانما حدثنا هو بأنه استطاع دائماً بغيره وسمى انا بعض الذين اعانوه على القراءة والكتابة . وشكر لهم ما أسدوه اليه من معونة . كان إذن يخلو الى نفسه ، والى وقته ، ولا يجد من الناس ولا من القراءة ولا من الكتابة ولا من أي عمل من الاعمال اليدوية ما يعينه عليها . وما أرى انه كان كثير النوم ، وانما كانت حياته القائمة الخشنة خليقة ان تؤرقه ، او ان تجعل حظه من النوم قليلاً . فماذا كان أبو العلاء يصنع اثناء ساعات الفراغ تلك التي كانت تفرض عليه في كل نهار ، وفي كل ليل ، وفي كل اسبوع وفي كل شهر ، وفي كل عام اثناء نصف قرن ؟ كان يفكر . ولكن يفكر في ماذا ؟ يفكر فيما كان قد حصل من علم وأدب وفلسفة ، وفيما كان يقرأ عليه من ذلك ، وفيما كان يتبهاً لاملائه منه على الطلاب والتلاميذ .

ونحن نعرف ان غير أبي العلاء من الادباء والفلاسفة والمعلمين والمبصرين قد شغلوا بالتفكير وبالانشاء والتعليم . قرأوا وفكروا فيما قرأوا ، وأملوا واستعدوا للاملاء ، وأنشأوا وجدوا في الانشاء ، ولكن هذا كله لم يملأ اوقاتهم ولم يشغلهم عن الحياة الاجتماعية ، ولا عن المنزلية الخاصة ، ولم يحرمهم الاستمتاع بما ايسر لهم من طيبات الحياة ، بل لم يرد بعضهم عن الاستمتاع بما حرم عليهم من سيئات الحياة . فهم قد وجدوا الوقت للتحصيل والانتاج والمشاركة في الحياة الاجتماعية والمنزلية ، وهم قد وجدوا مع ذلك أوقاتاً للفراغ والراحة . فما أظنك برجل كأبي العلاء ، قد صرف عن الحياة الاجتماعية ، وعن الحياة المنزلية ، وعن طيبات الحياة وسيئاتها . وكف بصره فلم يشغله حتى النظر الى ما حوله من الاشياء ؟ إذن فقد كانت اوقات الفراغ لأبي العلاء طويلة شاقة ، أطول مما يستطيع وأشق مما يطيق ، ولم يكن له بد من ان يستعين على هذه الاوقات بما يسلبه ويلهيه ، في براءة للنفس ، وتقواء للقلب ، وطهارة للضمير ، حتى يدركه النوم ، وحتى يدخل عليه الطلاب والزائرون . وبماذا تريد

أن يتسلى ويتلهى في براءة وطهارة وبقاء ، وفي خلو الى النفس وانقطاع عن الناس واستغناء عنهم ايضاً ؟ لا بد له ان يلتمس التسلية والتلهية عند نفسه ، وعند نفسه وحدها ، وقد فعل ، فاستجابت له ذاكرة قوية وحافظة نادرة ، وعقل ذكي بعيد آماذ التفكير . فأما ذاكرته او حافظته فقد وجد فيها ماسمع من الشيوخ ، وما قرأ في الكتب ، وما روي من الشعر ، وما وعى من الأخبار والآثار . وأما عقله فقد وجد فيه ما حصل من العلم على اختلاف ألوانه ، ووجد فيه بنوع خاص هذه المقدرة على استقصاء الاشياء والنفوذ الى أعماقها .

ونظر أبو الملاء فرأى نفسه بين الالفاظ التي لا تكاد تحصى ، وبين هذه المعاني والآراء التي لا تكاد تحصى ايضاً ، ولم يجد معه الا هذه المعاني وتلك الالفاظ ، ثم نظر فوجد أوقات فراغ طويلة ، لا يطاق احتمالها ، ولا يمكن الصبر عليها ، فما قيمة ما حفظ من اللغة ، وما قيمة ما حصل من العلم ، اذا لم يعيناه على قطع أوقات الفراغ هذه ؟ غيره من الناس يلعب النرد والشطرنج ، ويضرب في الارض ، ويلم بالمجالس والأندية ، ويجد في كسب القوت ، ويستمتع بألوان اللذات ، وليس هو في شيء من هذا . فلم لا يلعب بهذه الالفاظ ؟ ولم لا يلعب بهذه المعاني ؟ ولم لا يتخذ من الملائمة بينها على أكثر عدد ممكن من الاوضاع والأشكال والضروب سبيلاً الى التسلية والتلهية والاستعانة على الفراغ ؟ أما أنا فما أشك في أنني لم أخطيء ، ولم اخدع نفسي ، حين اعتقدت أنني شهادته يعبت بالالفاظ والمعاني ألواناً من العبث ، لأنه لم يكن يستطيع ان يصنع غير هذا ، ألواناً من العبث كثيرة الاختلاف : نثر مرسل ، ونثر مسجوع ، وشعر حر ، وشعر مقيد ، والشعر الحر هو الذي يقوله الناس جميعاً فيلتزمون أوزانه وقوافيه المعروفة ، والشعر المقيد هو الذي يقوله أبو الملاء فيلتزم فيه مالا يلزم ، وهو لا يلتزم مالا يلزم في القافية وحدها ، وانما يلتزم مالا يلزم من المعاني ايضاً ، وهو لا يلتزمها في المعاني التي أودعها ديوان اللزوميات فحسب ، وانما يلتزمها في المعاني التي أودعها كتاب الفصول والغايات ايضاً .

* * *

من كتاب « ابن الرومي . حياته من شعره » للأستاذ العقاد :

وفي هذه الفقرات يحدثننا عن مزاج ابن الرومي ، وأثره في اسرافه في كل شهوات النفس والجسد ، وأثر هذا الاسراف ذاته في مزاجه ، وأثرهما معاً في « وسوسته » وأثر هذه

الوسوسة في استطراداته الشعرية . وهي نموذج لمواضع كثيرة في الكتاب ، تتناول كل نواحي نفسه وانفعالاتها الظاهرة والخفية :

واحد الأصوب ان نقول : ان ابن الرومي وقع من مزاجه واسرافه في حلقة موبقة لا يدري ان طرفاها ، فمزاجه أغراه بالاسراف ، والاسراف جنى على مزاجه ، فان هذا الاسراف الموكل بالاستقصاء في كل مطلب ورغبة خلى ولا غرو أن يسقم جسمه ، وينهك أعصابه ، ويتحيف صوابه ، بيد أنه لا يسرف هذا الاسراف الا وفي جسمه سقم وفي أعصابه خلل ، وفي صوابه شطط لا يكبح جماحه ، فالعلة هي سبب الاسراف ، والاسراف هو سبب العلة ؛ وهو من هذه الحلقة الموبقة في بلاء واصب ، ومحنة لا قبل بها للضليع الركين ، فضلاء عن المهزول الضئيل ، وعلاقة ذلك كله باختلال الأعصاب وشذوذ الاطوار بدءاً وعوداً ، ثم عوداً وبدءاً ، أوثق علاقة من جانب الجسد وجانب التفكير .

ولا تعوزنا الأدلة على اختلال أعصاب ابن الرومي وشذوذ أطواره من شعره وغير شعره . فان أيسر ما تقرؤه له او عنه يلقي في روعك الظنة القوية في سلامة أعصابه ، واعتدال صوابه ، ثم يشتد بك الظن كلما أوغلت في قراءته والقراءة عنده ، حتى ينقلب الى يقين لا تردد فيه . وكل ما نعلمه عن نحافته ، وتفزز حسه ، وشيخوخته الباكرة ، وتغير منظره ، واسترساله في الوجوم ، واختلاج مشيته ، وهجائه ، واسرافه في أهوائه ولذاته ، ثم كل ما نطالع في ثنايا سطور من البدوات والهواجس . . . قرائن لا نخطيء فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب وشذوذ الاطوار ، بل لا نخطيء فيها الدلالة على نوع الاختلال ونوع الشذوذ .

ونقول « نوع الاختلال » لأن هذه الكلمة عنوان واسع يشمل من الحالات النفسية والجسدية مثل ما تشمله كلمة « الصحة » او أكثر ، فهذا صحيح وهذا صحيح ، ولكن البون بينها جد بعيد ، وهذا يختل الأعصاب وذاك يختلها ، ولكن الخلاف بينهما في الاخلاق والمشارب كأبعد ما بين فردين مختلفين من بني الانسان . فتختل أعصاب المرء فاذا هو جسور عنيد ، متمسف الأخطار ، هجاء على المصاعب لا يبالي العظام ، ولا يحذر العواقب ، وتختل أعصاب المرء فاذا هو مطيع حاضر الخوف ، متوجس من الصغائر ، يبالغ في تجسيمها ، او يخلقها من حيث لم تخلق ، ولم يكن لها وجود في غير وهمه ، وبين الحالتين - لا بل في كل حالة من الحالتين - نقائص وفروق لا تقع تحت حصر ، ولا تطرد على قياس .

وبديهي أن ابن الرومي لم يكن من الفريق الاول في « نوع اختلاله » ، ولكن كان من الفريق الثاني ، الذي يستحضر الخوف ، ويكثر التوجس ويخلق الأوهام .

ومن أصحاب هذا المزاج من يخاف الفضاء ، او يخاف حيوانات منزلية لا قوة لها ولا ضراوة ، كالقطط والكلاب والجرذان . فابن الرومي واحد من هؤلاء نحسب أنه كان مستعداً لهذه الهواجس طول حياته ، في صحته ومرضه ، وفي شبابه ومشيبه ، ونحسب ان استقصاءه للمعاني الشعرية ، والالاحاح في تفريفها ، وتقليب جوانبها ان هو الا علامة خفيفة من علامات الوسواس الذي لا يريح صاحبه ولا يزال يشككه ، ويتقاضاه التثبت والاستدراك ، فيممن ثم يعمن حتى لا يجد سبيلاً الى الامعان (١) .

ولكنه مع استعداده الهواجس في شبابه ومشيبه ، قد تمادى به الوسواس في أعوامه الاخيرة حتى أصبح آفة متأصلة . وغلبت على أقواله وأفعاله جميعاً ، فليس له عنها محيص ، فأفرط في الطيرة ، واشتد خوفه من الماء لا يركبه ولو أدق ودعا الى ركوبه من يمنونه الأرفاد وحسن الضيافة ، وصور لنا ما يمتريه من خوف الماء تصويراً لا يدل الا على حالة مرضية ، ولو كان التشبيه فيه من مجاز الشعر وتمويه الخيال . وهذا بعض ما قاله في مخاوفه وأهوال ركوبه :

ولو تاب عقلي لم ادع ذكر بعضه ولكن من هوله غير نائب
أظل اذا هزته ريح ولألأت له الشمس أمواجاً طوال الغوارب
كأنى ارى فيهن فرسان بهمة يليحون نحوي بالسيوف القواضب
« والماء الذي يصفه هو ماء دجلة ، لا ماء البحر ، ولا ماء المحيط ! » .

* * *

٣ — من كتاب « بشار » للأستاذ المازني .

وفي هذه الفقرات يتحدث عن الحياة النفسية الناشئة من عاهة بشار الخاصة :

« فهو كان يهجو الناس ، ويبسط لسانه فيهم ، ويشنع عليهم ، ليرهبهم ويخيفهم ، ويظفر بهم او يبتزه على الاصح . فيعيش مترفاً منعماً موسماً عليه ، ويبقى مخشى اللسان . واذ كان

(١) راجع تحليل الدكتور طه حسين لاستطراد ابن الرومي في كتاب « من حديث الشعر والنثر » .

على ضخامة جثته ، ومتانة أسره ، وشدة بنيته لا يستطيع ان يكون فاتكا ، لما مني به من العمى ، فقد اتخذ من لسانه أداة للفتك والبطش ، ووسيلة الى استشعار القوة وافادة العزة . قالت له بنته مرة : « يا أبت مالك يرفك الناس ولا تعرفهم » ؟ قال : « هكذا الامير يا بنية » . ولم يكن ولوعه بالهجاء والتفحم على الناس بالشم لحقد دفين ينطوي عليه وعداوة كامنة يمسكها في قلبه ، وضراوة طبيعية بالشر ، بل لأنه كان يشعر بالنقص من ناحيتين : انه كفيف ، وأنه من الموالي ، فلا يزال من اجل هذا يعالج ان يعوضه اذ كان لا يملك ان يغير مآبه . فما الى رد بصره من سبيل ، ولا ثم حيلة يعرفها هو او سواء يخرج بها من طبقة الموالي ، سوى ما كان من تحريضه لهم على ترك الولاء . وفي طباع الانسان ان يستر ضعفه ، او يحاول ان يفيد عوضاً عما حرمه او فقده ؛ ولما كان بشار قوي البدن ، موفور الصحة ، وكان الى هذا عالي اللسان ، فقد أغراء ذلك بالتماس العوض الميسور ، وهو افادة القوة الادبية ، واشعار نفسه والناس قدرته على البطش المعنوي الذي مدت عليه سبيله المادية .

فما بقي من شعره وأخباره الدليل على شدة شعوره بهما ، فقد كان كثير الذكر له في شعره وكلامه ، وقد تقدم بعضه ، ومن ذلك ايضا قوله :

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تمشق قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي ؟ فقلت لهم : الأذن كالعين توفي القلب ما كانا
وقوله :

وكأب قالت لأتراها يا قوم ما أعجب هذا الضير !
هل يمشق الانسان من لا يرى فقلت والدمع بعيني غـزير
ان تك عيني لا ترى وجهها فانها قد صورت في الضمير
وقوله :

بلغت عنها شكلاً فأعجبني والسمع يكفيك غيبة البصر
وقوله :

عجبت فطمة من نعمي لها هل يجيد النعت مكفوف البصر ؟
وقوله :

يزهدني في حب عبدة معسر قلوبهم فيها مخالفة قلبي

فقلت دعوا قلبي وما اختار وارتضى فبالقلب لا بالعين يبصر ذو اللب
وما تبصر العينان في موضع الهوى ولا تسمع الأذنان الا من القلب
« وحكوا عنه أنه سأل صانعاً أن يصنع له جماً فيه صور طير تطير ، فجاءه بما طلب .
فسأله بشار عما فيه ، فقال الرجل « صور طير تطير » فقال بشار « كان ينبغي ان تتخذ فوق
هذا الطير طائراً من الجوارح ، كأنه يريد صيدها ، فانه كان أحسن » قال الرجل « لم أعلم »
قال بشار « بل قد علمت ، ولكن علمت أني أعمى لا أبصر شيئاً » .

وحق في هذه الحكاية يريد بشار ان يكون في الصورة طائر من الجوارح يهم أن
ينقض على طير ضعاف . وعسى ان تكون الحكاية مخترعة . فثام ما يعين على الجزم بالصحة
او الكذب ، وخاصة لان الرجل كثير التشنيع عليه ، والتسميع فيه ، والكراهة له . فان
تكن صحيحة فهي مما يشي بالنفات ذهنه الى عماء - كما هو طبيعي - وإن تكن موضوعة
فهي آية على إدراك واضعها لحالة بشار النفسية وتأثره بهما . ومن مغالطة نفسه قوله : « الحمد
لله الذي ذهب ببصري » فقليل له : « ولم يا أبا معاذ » قال : « لئلا أرى من أبغض ، فانه اذا
كان قد أعفى من رؤية من يبغض فقد حرم رؤية من يحب وما يجب .

« وهجاء أبو هشام الباهلي بشعر قبيل لا يروى ، وعيره بهما وقلوا « ولم يزل بشار
مذ قال فيه هذين البيتين منكسراً » .

ورفع غلام بشار إليه في حساب نفقته جلاء مرآة عشر دراهم ، فصاح به بشار وقال :
« والله ما في الدنيا أعجب من جلاء مرآة أعمى بعشرة دراهم ، والله لو صدئت عين
الشمس حتى يبقى العالم في ظلمة ، ما بلغت أجرة من يجلوها عشرة دراهم » .

وهي صيحة لا داعي لها ، والتناسب بينها وبين الباعث عليها مفقود . وما كانت هذه مرآة
أعمى فما بالأعمى حاجة اليها ، وإنما كانت مرآة جاريته أو امرأته ولكنه زج بنفسه وأدخلها
في الأمر لفرط إحساسه بهما ، وسيطرة هذا الاحساس على وجدانه . وجرى بباله أن الغلام
يكذب عليه ويخدعه لأنه ضير .

ومما يجري مجرى الخبر الأمبق أن صديقاً له قال له وهو يمازحه « إن الله لم يذهب بصر
أحد إلا عوضه بشيء . فما عوضك . ؟ » قال « الطويل العريض » قال « وما هذا ؟ » قال
« لا أراك ولا أمثالك من الثقلاء » ثم قال « يا هلال . أطيعني في نصيحة أخصك بها ؟ » قال

« نعم » قال « إنك كنت تسرق الحمير زماناً ، ثم تبت وصرت رافضياً ، فعد إلى سرقة الحمير فهي والله خير لك من الرفض » فهو كما ترى حساس جداً من هذه الناحية وصبره قليل وغضبه يستشري .

« كان يحرص على أن يبدي للناس ذكاء قلبه . وأنه لم ينقص بالعمى شيئاً . قالوا : مر ابن أخي بشار به ومعه قوم ، فقال بشار لرجل معه ومن هذا ؟ قال ابن أخيك . قال : « أشهد أن أصحابه أنذال » قال « وكيف علمت ؟ » قال « ليست لهم نعال » .

على أنه لا حاجة بنا إلى الشواهد من الشعر والنثر والاختبار ، فما يسمع إنساناً إلا أن يشعر بما رزق أو حرم . ولعل الشعور بالحرمان أقوى وأبلغ وأعظم أثراً في النفس . والعين أكثر الجوارح غناء وأوثقها اتصالاً بالعقل والنفس ، ألم يقل البحتري « رأيت العين باباً إلى القلب ! » وهو أقوى « حاسة اجتماعية » وأكثر المجازات في هذا الباب مستمدة من احساساتها ، والمرء عنها أفهم ، وبها أقوى وأقدر ، وعسير أن يفني غيرها غناءها ، كما يشق أن تكفي هي مكان سواها ، فإن لكل جارية عملها ، كما يقول ابن الرومي .

هل العين بعد السمع تكفي مكانه أو السمع بعد العين يهدي كما تهدي
« وإن كان من المعقول إذا تمطلت جارية أن تقوى الأخرى . أو كما يقول بشار نفسه :
أن عدم النظر يقوي ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء . فيتوفر حسه وتذكو قريحته » .

* * *

من كتاب « رأي في أبي العلاء » الأستاذ أمين الخولي .

وفي هذه الفقرات يعلل سبب اضطراب آراء المعري في نظراته للحياة ، وذلك في دور حياته الثاني : دور الاعتزال :

وانتهت حياة أبي العلاء على هذه الحال التي صار إليها في دوره الثاني ، فأمضى حياة كلها إنكار الواقع ، واستعلاء عليه ، ورغبة في تكميل ما نقصه ، فيوما ينكر آفته ، ويوما ينكر بشريته . . . حيناً يطلب الدنيا بغير آلتها . وأنا يخرج نفسه من الدنيا وهو فيها . . . ذكاؤه دفع ، وآماله واثبة . . . وواقعه قاس ، ونقصه غير يسير ، ورغبته في التكميل جامحة ، فهو ونفسه أبداً في جذب كما قال :

لاني ونفسي أبدأ في جذاب أكذبها وهي لاتحب الكذاب

وفي هذه الحال النفسية واجه أبو الملاء الحياة في حس مرهف ، وشعور دقيق ، وروح مساهرة ، وراح يدون خواطره تدوينا موسما مفصلا دقيقاً شاملا للعوامل النفسية المختلفة التي تمر به ويعربها ، مدركا في دقة أخفى غوامض هذه العوامل النفسية . فهل يستغرب بعد ذلك ان يغضب هذا الرجل فيوائب القدر ويهاجم الأقداس ، ويلقي الناس ، أو ان ينظر الى حاله فيرى الامر حظا واتفاقاً لا غير ، ويلعن هذا الحظ ، أو ان يروض نفسه ، فتلين حيناً ، وتسخر من الحياة ومن فيها ومن متع الدنيا والمتقاتلين عليها . وتشوه ذلك تشويه زاهد مغمض في التجرد والتخلي ، أو أن تشعر هذه النفس الدقيقة بالحياة الواقعة كما أخضعت الناس وخضعوا لها فتحلل من ذلك ما تحلل تحليلاً بارعاً وتصفه وصفاً قديراً . . . أو أن تلجأ هذه النفس اذا قسا عليها الواقع الى فسيح الرحمة الالهية ، ورحب العوالم السهاوية ؟ . . لا بصد في شيء من ذلك ولا غرابة أبداً ، بل شأن النفس المكبوتة هذا الكبت المتطلعة ذلك التطلع ، ان تنتقل مثل هذا التنقل .

ولو أن رجلاً عادياً خالصاً من هذا الصراع الدائم في نفس أبي الملاء قد راح يدون خواطر نفسه في شعور تام بها ، وتتبع متببه لها ، واستيعاب شامل لعواملها لم في الحياة بنواحي مختلفة تختلف بها خواطره ، ولخرج بشبيه لما قاله أبو الملاء يختلف فيه مرجه عن غضبه ، وهزيمته عن نجاحه ، وفرحه عن حزنه ، فكيف بأبي الملاء ، وهو يتردد بين أمرين أحلاهما مر ، بل هما مرير وأمر : واقع قاس ، وانكار جريء .

فالسر في تناقض أو تغاير آراء أبي الملاء نفسي محض ، ويرجع الى امرين في نفسه : أو الى ظاهرتين فيه :

أولاهما : الرغبة المتوثبة في الاستعلاء على ضعفه والقهر لواقعه . . وهو ماساد دوري حياته على السواء ، وثانيها دقة هذه النفس الشاعرة في ادراك عوالمها المختلفة ، وخواجلها المتغايرة ؛ ثم يؤازر هذين العاملين انقطاس آبي الملاء لتدوين خواطره ، وفراغه لذلك وتوافره عليه .

وهكذا تغايرت آراء أبي الملاء بين معانيه : دينها ودنيويها فنيها وعملها ، بل هو في غير الديني قد يكون أكثر تغايراً أو تقابلاً . . وهكذا ينبغي ان نفهم آثار أبي الملاء - فيما أرى - فيها نفسياً صحيحاً ، صادقاً ، دقيقاً ، عميقاً ، ممتناً ، مقبولا على هذا الاساس .

« واذا ما فهمنا أبا العلاء على هذا الوجه، فقد فهمناه من نفسه هو. لا من نفوس دارسيه وقارئيه، كما حصل ذلك في القديم والحديث ».

* * *

من كتاب « توفيق الحكيم الفنان الحائر » للدكتور اسماعيل آدم .
ويعصف في هذه الفقرات أثر الحياة العائلية في نفس توفيق الحكيم ، وتوجيهها للفنون :
لقد كانت الحياة العائلية التي نشأ فيها توفيق الحكيم مطبوعة بالطابع التركي الارستقراطي غير أنها كانت متقلقلة ، نتيجة للصراع القائم بين الطبيعة الأولى التي ركب عليها والده ، والحياة المدنية التي دلف إليها ، والتي كانت تلون حياته الزوجية بلون خاص وتضطر والدته على العمل على تغليب الحياة المدنية في زوجها بما هي عليه من قوة وشخصية ، وقدرة على التأثير على بعلمها ، وكان أثر هذا بليغاً على الطفل توفيق ، إذ جعله ينفر من الطابع الارستقراطي المفروض في حياة الأسرة ، والطابع التركي الذي يسمه بميسم خاص .
ولما كان نظام التربية التركية من أشد نظم التربية تضيقاً على الإنسان ونزعاته ورغباته وأكثرها حفظاً على المتوارث من التقاليد ، فقد كانت الوالدة تبذل كل جهدها لأن تصب الطفل توفيق في قالب يتسكفاً وأغراض هذا النظام من التربية ، غير أن حيوية الطفل وطبيعته المرنة التي لا تألف إلى قالب ، ولا تتركز إلى منوال كانت تجعله يفلت من بين يديها ، يساعد الطفل على هذا محيط العائلة المتقلقل ، ولم يكن هناك من سبيل أمام الأم لتصل إلى أغراضها إلا أن تعتمد للطفل توفيق ، فتمنعه عن الاختلاط بأبناء العزبة من الأولاد الفلاحين فكان نتيجة ذلك أن عاش الطفل أيام الطفولة في عزلة ، فكانت الأرجاع التي تأخذ مظهر ألعاب الطفولة نتيجة لغريزة اللعب التي تقسر الطفل عليها عند أقرانه من الأطفال ، تأخذ عنده طريقاً داخلياً ، إذ تتحول لرجوع داخلية ، يحاول الطفل معها اكتشاف المحيط الذي يحيا فيه ، ومن الصور التي يخرج بها من معالجة الأشياء معالجة حسية بطبيعته ، كان يترك لميوله الفطرية في اللعب أن تعبت بها .

ولقد تحولت هذه الميول الفطرية للعب عند الطفل توفيق عن طريق منحى المعالجة الحرة للأشياء إلى تخيل بنائي وإيهام ، وفي هذا التخيل والابهام كان الطفل يجد مخرجاً ومنفذاً لميوله التي سدت عليها الطرق في الحياة الواقعية ، وبالنظر إلى القيود التي وضعها نظام التربية التي فرضتها والدته عليه ، وكان هذا التخيل والابهام سبباً في أن يقف الطفل توفيق في حياته عند تجاربه

الناقصة في الحياة ، فيعمل على استعادة صورها ، ولا يكتفي بذلك بل يعتمد لتنظيمها من جديد على حسب قاعدة التداعي ، وكان يخرج بصور جديدة ، وهكذا كانت الألعاب التي تقس الطفل عليها غريزة اللعب عند الانسان ، تأخذ مظهراً من الألعاب الفكرية ، ولهذا كانت حياته ذهنية محضة في طفولته ، ولهذا أيضاً لم يكن الطفل يميل الى الجري والقفز كبقية أقرانه من الأطفال . وهذا التحول بالارجاع نحو الداخل كان بجانب الانزال سبباً لأن يحتفظ الطفل بذاتيته سليمة الانطباع بالقلب الذي يريد أبواه حبسه فيه ، ولكن التضييق عليه ترك في نفس الطفل أثراً واضحاً هو حالة التكم ، ولهذا كانت صراحة ناقصة في إحدى جهاتها ، هذا الى تضييق الوالدين عليه ، والوقوف أمام شخصيته ، والحيولة دون مدها . كان سبباً لان يحس الطفل توفيق بنفرة من والديه ، وتصرفاتها معه ، فعاش غريباً بين أبويه ، يشعر بأن هنالك شيئاً لا يستوضحه يفصل بينه وبينها .

في هذا الوسط الخالق للشخصية كان الطفل توفيق قد وجد لشخصيته السبيل للتفتح والامتداد ، ولكن عن الطريق الداخلي ، وكان يقترن تفتح شخصيته وامتدادها نحو الداخل عنده بموقف عداة ضد رغائب الابوين ، فلما تفتحت غريزة الجنس عند الطفل وقفت عند حدود النفس ، مسوقة لذلك بطابع الوسط العائلي الذي يكتنفه . غير ان تفتح شخصية الطفل ومد ذاتيته عن الطريق الداخلي ، وتحول ألعابه الى ألعاب فكرية ، وجهت الغريزة توجيهاً قوياً نحو التخيل والتفكير . فكان أن تعلق نفسيته بالفنون الجميلة .

* * *

من كتاب « كتب وشخصيات » المؤلف . وفي هذه الفقرات يتحدث عن طريقة تكون العمل الفني في « الشعر » وعمل الوعي فيه ونصيب « ما وراء الوعي » :
هل يستمد العمل الفني عناصره كلها في معين الوعي والذهن . ام هل يستمد عناصره كلها من « وراء الوعي » وينابيع الالهام ؟ أم هل يزوج بين الوعي وما وراء الوعي ، ويستعين بهذه القوى وتلك على السواء ؟

للإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا نستشير القواعد النظرية وحدها ، فهذه القواعد قد تقودنا الى منطق نظري بعيد عن الواقع العملي ، انما يجب ان نستشير كذلك التجارب العملية التي عايناها بعض رجال الفن . فلا نقضي في الامر في غيبة عن شهوده المجريين !

و حين نقول : « عناصر العمل الفني » لانني أن هذه العناصر منفصلة ، او أنه يمكن البحث عن كل عنصر منها على انفراد ؛ ولا نقع في الغلطة التي وقع فيها القدامى كما وقع فيها كثير من المحدثين حينما راحوا يقسمون الكلام الفني الى لفظ ومعنى ، ثم راحوا يتجادلون: فيما يكون فيه الاشكال ، وبه يكون تقويم الكلام .

ذلك جدل لا يؤدي الى شيء ، فالعمل الفني كله وحدة ، لا يقوم أحد عناصرها بذاته ولا يرى منفصلاً عن بقية العناصر .

فاذا نحن تحدثنا عن العناصر المختلفة فذلك مجرد فرض يسهل علينا الفهم والتصور . تلك حقيقة أود تقريرها بقوة ، وعندئذ لا يصبح من الخطر ان نتحدث عن عناصر العمل الفني المسمى بالشعر .

كل من عانى نظم الشعر يعرف أن هناك مراحل يتم فيها هذا النظم . وسرد هذه المراحل قد يساعدنا على تبين العناصر التي تبرز في كل مرحلة منها بوضوح خاص .

فهناك في اول المراحل مؤثر مايقع على الحس او النفس ، فيسبب انفعالا على وجهه من الوجوه . هذا المؤثر قد لا يكون حادثا ماديا ، او حالة شعورية ، او شيئا ما بين هذين الطرفين المتباعدين ، فقد يكون منظرأ تقع عليه العين ، او صوتا يتسرب الى الأذن ؛ او تجربة نفسية تمر بالشاعر ، او حكاية تجربة وقعت لسواه . الى آخر المؤثرات المادية والمعنوية التي يتعرض لها الفرد وتعرض لها الانسانية في جميع الازمان .

وهناك في المرحلة الثانية استجابة لهذا المؤثر في صورة انفعال ؛ وهذه الاستجابة تتكيف بعوامل كثيرة : منها طبيعة المؤثر ، ومدى حساسية المتأثر به ، وطبيعة مزاجه ، وتجاربه الشعورية الماضية ، وعدد ضخيم من العوامل التي تجعل كل فرد يستجيب للمؤثرات المتحدة نوعاً بطريقة مختلفة كل الاختلاف عن استجابة الأفراد الآخرين .

هذا الانفعال الشعوري ينصرف معظمه الى طاقة عضلية وعصبية عند غير الفنانين ، وينصرف أقله عن هذا الطريق عند رجال الفنون ، بينما معظمه ينصرف على صورة اخرى ، هي الصورة الفنية التي تسمى لونا منها بالشعر ، فكيف يتم هذا الشعر خاصة ؟

ان هذا الانفعال يتبلور في صورة لفظية ، وايقاع موسيقي ، يمتزج أحدهما بالآخر تمام الامتزاج ، ويؤديان في اتحادهما الى كلام ذي موسيقية خاصة ، يرمز الى الخواطر والمشاعر

ألق صاحب ذلك الانفعال في النفس ، ويصور كذلك الجو الشعوري الذي عاش الانفعال فيه . وإذا نحن سمينا جانباً من هذه الخواطر والمشاعر معاني ، فإن جانباً منها لا تشملها هذه التسمية ، ولا تدل عليه ، وذلك هو جانب الجو الشعوري الذي عاشت فيه هذه المعاني ، واكتسبت منه ألوانها ، ودرجة حرارتها ومقدار اندفاعها ، ومدى ما ترمز اليه في النفس من انفعال مبهم ليست الألفاظ إلا رموزاً له ؛ تشير اليه ولا تعبر عنه ، إنما يعبر عنه ذلك الإيقاع الموسيقي العام ، كما تعبر عنه الألفاظ بجرسها أو بالظلال التي تلقيها ، والتي هي زائدة في الحقيقة عن معناها اللغوي الذي يفهمه الذهن منها .

مما تقدم نستطيع أن نحدد — على وجه التقريب — عمل الوعي وما وراء الوعي في الشعر ، فنستطيع أن نقول : إن الشعر يستمد معظم موارثه وانفعالاته من وراء الوعي ، وأن الوعي إنما يبدأ عمله عند مرحلة النظم التي لا بد فيها من اختيار ألفاظ خاصة ، تعبر عن معاني خاصة ، وتنسيقها على نحو معين ، لتنشئ وزناً معيناً ، وقافية معينة .

ولكن هذا القول لا يعضي على إطلاقه . ففي حالات شعورية خاصة يبلغ التأثير والانفعال درجة عالية ، قد تتم عملية النظم ذاتها بلا وعي ، أو بلا وعي كامل ، لأن الانفعال يستدعي الألفاظ والعبارات بطريقة شبه تلقائية ، هذه هي أجمل لحظات الشعر بلا جدال .

ولا معنى لأن ينكر أحد هذه الحالة الواقعة لمجرد بناء نظريات منسقة ، ولدينا من التجارب العملية عند الشعراء المعاصرين ما نستطيع الارتكان إليه ، « فالصنعة » على النحو الذي يفسره بها بعض من كتبوا في الموضوع ، تسكاد تلغي حالات شعورية كثيرة . وإغفال هذه الحالات لا يكون إلا مجرد انسياق وراء رأي مفتعل لا يتفق مع حقائق التجارب العملية .

ثم إن الإيقاع الموسيقي الذي يتألف جانبه الظاهري من الوزن الخاص — وهو البحر — وجانبه الباطني من جرس الألفاظ ، ومن الإيقاع الناشئ من تواليها على نحو معين ، يستقي في حالات كثيرة من وراء الوعي ، فكثيراً ما يجد الشاعر نفسه ينظم من بحر معين ، وينسق ألفاظه في تعبير معين ، دون وعي كامل ، لأن هذا كله يتسق مع الحالة الشعورية للقصيد .

وهذا يجعلنا نعيد تفسيرنا على أساس جديد لقيمة الإيقاع الموسيقي في الشعر . بوصفه جزءاً من العمل الفني يصور أجمل جانب فيه وأصدق ، وهو تصوير الجو الشعوري الذي عاشه الشاعر حين كان ينظم قصيدته ، ونقل القارئ أو المستمع إلى هذا الجو بعد انقضائه بعشرات السنين أو بآلافها .

ولا شك أن هذه النظرة الى الايقاع الموسيقي تختلف عن نظرة المدرسة العقلية في الشعر العربي ، كما تختلف عن نظرة المدرسة الأسلوبية على السواء . فالمدرسة العقلية أصغر من قيمة الايقاع الموسيقي جملة ، في سبيل تحقيق المعاني ودقه الأداء . والمدرسة الأسلوبية عنيت بحلاوة الايقاع وسهولته و فحولته ، دون أن تأتي بالها الى التماسق بين لون الايقاع والجو الشعوري العام للقصيدة . وهو الجو الذي نحس أنه كان يحيط بنفس الشاعر وهو ينظمها ، والذي صاحب الانفعالات التي دفنته الى النظم للتعبير عنها .

ثم إن لما وراء الوعي دخلاً كذلك في اختيار الألفاظ ، فكثيراً ما يجد الشاعر الملهم كلمات وعبارات تقفز الى منطقة الوعي في نفسه من حيث لا يدري . وقد لا يكون واعياً لمعانيها بدقة وهو ينظمها . وقد يعجب بعد انتهائه من النظم وعودته الى الحالة الشعورية العادية كيف انشأت هذه الألفاظ والعبارات عليه انثيالاً - كما يقول الجاحظ بحق - ثم يدرك فيما بعد أو لا يدرك ان لهذه الألفاظ ولهذه العبارات ظلالاً في نفسه ، تتسق مع الجو الشعوري الذي نظم فيه قصيدته ، سواء كان هذا الجو من صنع مؤثر خارج عن ارادته ، أو بسبب استحضاره له . وحقيقة إن للوعي في الأخير نصيباً أوفى ، ولكن الوعي قد يقف عملاً نهائياً عند استحضار الجو وتخيل المؤثر . لأن نفس الشاعر سريعة التأثر والتخيل . حتى تنتقل المؤثرات الصناعية فيها الى مؤثرات حقيقية في كثير من الأحيان ، وبذلك يتحقق الصدق الفني ، ولو لم يتحقق الصدق الواقعي .

وهذا يفسر لنا عمل الشاعر في الملحمة والمسرحية والقصة ، فهو استحضار للمؤثر وتخييل للجو ، ينقلبان - في حسه - الى مؤثر حقيقي لا إرادة له في دفعه !

وهذه الظلال المصاحبة للألفاظ والتعبيرات كامنة فيما وراء الوعي للابسات خاصة بالشاعر أو خاصة بهذه الألفاظ والعبارات ذاتها . فلألفاظ أرواح ، ولكل لفظة تاريخ ، وليست الالفاظ إلا رموزاً للابسات شتى متشابهة فيما وراء الوعي ، وقد يختلف هذا بين شاعر وآخر ولكن تبقى اللفظة رمزاً على الظلال والمعاني التي حملتها في تاريخها الطويل والشاعر الملهم هو الذي يستوحي الالفاظ رموزها العميقة ، ويستدعيها في اللحظة المناسبة . وإن يكن هذا العمل يتم غالباً في غيبة عن الوعي عند الشعراء الملهمين .

وهذه الحقيقة تجعلنا نعيد تقديرنا على أساس جديد لقيمة الالفاظ والعبارات ، فنرد إليها اعتبارها الذي أهدرته المدرسة العقلية والمدرسة الأسلوبية على السواء .

فالأولى كان رائدها دقة الأداء المعنوي دون نظر إلى الظلال التي تلقيها الألفاظ بحرسها أو بتاريخ في عالم اللغة وعالم الاحساس ، مما يفسد الجو الشعري الذي تعيش فيه القصيدة في بعض الأحيان ، ويحدث نوعاً من « النشاز » الموسيقي أو التصويري في السياق . والمدرسة الثانية كان ههما عذوبة اللفظ وجزالة العبارة بدون نظر إلى هذه الملابس التي تختلف في قصيدة عن قصيدة ، وفي حالة شعورية عن حالة . . . »

* * *

وهكذا نجد من استعراض هذه النماذج أن « المنهج النفسي » غامراً ظاهراً في النقد المعاصر . ولكننا نلاحظ أن هناك تعويضاً ورد فعل بينه وبين النقد القديم . فقد اتجه بقوة إلى الطائفة الثانية من الأسئلة التي يثيرها المنهج النفسي . نغني عناية فائقة بالربط بين الأدب وأدبه ، وبيان أثر العوامل النفسية للأديب في إنتاجه ودلالة هذا الإنتاج على نفسيته ومزاجه ، بينما أهمل أو كاد الطائفتين الأولى والثانية اللتين عنى بهما النقد القديم ، وفيما عبدا النموذج الأخير من هذه النماذج الستة ، لا نجد عناية بتحليل نشأة العمل الأدبي ، والعلاقة بين الشعور والتعبير وطريقة ظهور العمل في الوجود . وهذا الجانب قليل إلى اليوم في مباحثنا النقدية ، ولذلك عنيانا في الفصول الأولى من هذا الكتاب به ، وهو ينال عناية كبرى من مدرسة التحليل النفسي بصفة خاصة .

والآن لعلنا أوضحنا هذا المنهج بما ضربنا عليه من أمثلة ، وبما عرضناه من نماذج في النقد القديم والنقد الحديث .

المنهج المتكامل

إذا كنا قد آثرنا « المنهج الفني » - وهو في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة : المنهج التأثري ، والمنهج التقريري ، والمنهج الذوقي ، أو الجمالي - فأما آثرناه لأنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي ، ولكننا لم نقصد أن يكون هو المنهج المفرد فالملاحظة النفسية عنصر هام فيه ، والملاحظة التاريخية ضرورية في بعض مناحيه .

والمناهج بصفة عامة في النقد تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم ، ولكنها تفسد وتضر إذا جمعت قيوداً وحدوداً . شأنها في هذا شأن « المدارس » في الأدب ذاته ، فكل

قالب محدود هو قيد للإبداع ، وقد يصنع القالب لنضبط به النماذج المصنوعة ، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ !

ولحسن الحظ ان النقد العربي الحديث سلك في احيان كثيرة طريق « المنهج المتكامل » الذي يجمع هذه المناهج جميعاً . . . ونرى امثلة لهذا في كتابي " الدكتور طه حسين عن المعري ، وفي كتبه عن المتنبي وحديث الاربعاء و « من حديث الشعر والنثر » و « شوقي وحافظ » كما ترى امثلة له في كتب الأستاذ العقاد عن « ابن الرومي » و « شاعر الغزل » و « جميل بثينة » و « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » .

وقد سلكنا هذا الطريق نفسه في الفصول الأولى من هذا الكتاب ، وكذلك في كتابي « التصوير الفني في القرآن » و « كتب وشخصيات » الى حد كبير .

إن المنهج المتكامل لا يعد النتاج الفني إفرازاً للبيئة العامة ، ولا يحتم عليه كذلك أن يحصر نفسه في مطالب جيل من الناس محدود . فالفرد في عصر من العصور قد يعبر عن أشواق إنسانية للجنس البشري كله ، ولمشكلات هذا الجنس الخالدة التي لا تتعلق بوضع اجتماعي قائم أو مطالب ، إنما تتعلق بموقف الانسانية كلها من هذا الكون ومشكلاته الخالدة كالغيب والقدر وأشواق الكمال الدنية الكامنة في الفطرة البشرية . . . وهذه وأمثالها لا تتعلق بزمان ولا بيئة ، ولا عوامل تاريخية . والمصر الواحد ينبغ فيه الكثيرون في البيئة الواحدة ولكل منهم طابع خاص واتجاه خاص وعالم خاص . ولم يكن ابن الرومي يعبر عن ذاته فحسب إنما كان يعبر عن موقف انساني غير مقيد بعصر من العصور وهو يقول :

ألا من يريني غابتي قبل مذهبي ومن أين والغايات بعد المذاهب
فهي مشكله المجهول التي وقفت أمامها البشرية منذ خلقها وستبقى واقفة أمامها أبداً .
كذلك كان يقف الخيام يدق هذا الباب المغلق أمام البشرية ، فلا يفتح له ، فيوقع أوجع ألحانه وأخلدها في عالم الفن والحياة ، وهو يرى الناس يأتون من حيث لا يدرون ، ويذهبون الى حيث لا يدرون ، لا يستشارون في مجيء ولا يستشارون في خروج ، ولا يعلمون ماذا يكون في اللحظة التالية ، ولا كيف يكونون :

في سبيل الأسرار والألغاز
ذات يوم خلقت تخليق بازي
في سماء المعنى الخفي المجازي

ولحيني ، لم ألق في الأفلاك
لي قريناً في الفهم والادراك
عدت بالسر بعدما اجتزت ذاك
الباب مثلي لما طرقت البابا
كل عمري كاء في الأنهار
أو كريح حيرانة في الصحاري
ومسائي متى يصير نهاري
وليوم منذ بان لست أراه
وليوم لعلني ألقاه
لم أسمها حمل الهوم وعمري
لسوى اليوم ما حسبت حساباً
ما برأي قدمت هذي الديارا
ومأضطر الرحيل اضطراراً
واختياري ان استطعت اختياراً
بنت كرم صباء تجلو الهوموا
في حياة ملأى أسي وغموما ،
فأدرها سلافة واسقنيها
نعمة فالوجود كان مصاباً (١)

وكذلك وقف المعري وقفته الانسانية أمام قبر الانسان ، وكأنما تجمع في حسه كل
ماضي الانسانية وكل مستقبلها ، وهي تتصادم وتتزاحم وتنطوي في حفرة ، في نهاية المطاف :

صاح هذه قبورنا تملأ الرحب فأن القبور من عهد عاد
خفف الوطاء ما أظن أديم الـ أرض الا من هذه الأجساد
رب قبر قد صار قبراً مراراً ضاحك من تزاحم الأضداد

ومثل تلك الأشواق والآلام ليست خاصة بعصر ولا خاصة ببيئة . وانما هي أشواق

(١) « رباعيات الخيام » ترجمة البستاني .

البشر ، وآلام البشر من ناحية موقف البشر من الكون والحياة . وقد يكون في الصورة التي تبدو فيها تلك الاشواق والآلام آثار للبيئة ولكن هذا لا يخرجها عن كونها أشواقاً وآلاماً للجنس الانساني كله .

والمنهج المتكامل كذلك لا يأخذ النتاج الادبي بوصفه إفرازاً سيكولوجياً محدد البواعث، معروف العمل . فالنفس كما قلنا أوسع كثيراً من « علم النفس » ورواسبها واستجاباتها قد تكون أعمق من هذا الفرد ، على فرض أننا وصلنا الى استكناه جميع البواعث الشخصية في نفس الفنان .

المنهج المتكامل يتعامل مع « العمل الادبي » ذاته ، غير منفصل علاقته « بنفس » قائله ، ولا تأثيرات قائله بالبيئة . ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنية المطلقة . غير مقيدة بدوافع البيئة وحاجاتها المحلية . ويحتفظ لصاحبه بشخصيته الفردية ، غير ضائعة في غمار الجماعة والظروف ويحتفظ المؤثرات العامة بأثرها في التوجيه والتلوين ، لا في خلق الموهبة ولا في طبيعة إحساسها بالحياة .

وهكذا ننتهي الى القيمة الاساسية لهذا المنهج في النقد ، وهي أنه يتناول العمل الادبي من جميع زواياه ؛ ويتناول صاحبه كذلك ، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة ، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية او الدراسات النفسية ، وأنه يجعلنا نعيش في جو الادب الخاص ، دون ان ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي ، وأحد مظاهر المجتمع التاريخية — الى حد كبير او صغير .

وهذا هو الوصف الصحيح المتكامل للفنون والآداب .



مَرَا جَعُ البَحْثِ

وردت هذه المراجع في مواضع الاستشهاد بها او الاقتباس منها .
ولكن الكثرة الكثيرة من هذه المراجع ، انما استفدت بها في نقل نصوص
منها للاستشهاد . او لبيان منهجها وطريقتها ، عند الكلام على مناهج النقد
الأدبي . وفي هذا المجال كانت استفادتي بها .

أما المباحث التي أعانتني في توجيه هذا البحث فهي :

١ - قواعد النقد الأدبي : تأليف « لاسل أبروكرومبي » وترجمة الدكتور
محمد عوض محمد .

٢ - فنون الأدب : تأليف « ه . ب . تشارلتن » تعريب الأستاذ زكي نجيب
محمود .

٣ - منهج البحث في الأدب : تأليف « لانسون » وترجمة الدكتور محمد
مندور .

٤ - تاريخ النقد عند العرب : للمرحوم الأستاذ طه ابراهيم .

٥ - « بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسات الأدب » بحث مستخرج
من مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الأول سنة ١٩٤٣ للدكتور
محمد خلف الله .

٦ - « نظرية عبد القاهر الجرجاني في أسرار البلاغة » : بحث مستخرج من
مجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية المجلد الثاني سنة ١٩٤٤ للدكتور محمد
خلف الله .

٧ - مقدمة « همزات الشياطين » للأستاذ عبد الحميد جودة السحار .

المؤلف

يصدر عن دار الشروق

في شرعية قانونية كاملة

مكتبة الأستاذ سيد قطب

- * في ظلال القرآن
- * دراسات إسلامية
- * مشاهد القيامة في القرآن
- * نحو مجتمع إسلامي
- * التصوير الفني في القرآن
- * في التاريخ فكرة ومنهاج
- * الإسلام ومشكلات الحضارة
- * تفسير آيات الربا
- * خصائص التصور الإسلامي ومقوماته
- * تفسير سورة الشورى
- * النقد الأدبي أصوله ومناهجه
- * كتب وشخصيات
- * مهمة الشاعر في الحياة
- * المستقبل لهذا الدين
- * هذا الدين
- * معركتنا مع اليهود
- * معركة الإسلام والرأسمالية
- * السلام العالمي والإسلام
- * العدالة الاجتماعية في الإسلام
- * معالم في الطريق

مكتبة الأستاذ محمد قطب

- * الإنسان بين المادية والإسلام
- * قبسات من الرسول
- * منهج الفن الإسلامي
- * شبهات حول الإسلام
- * منهج التربية الإسلامية (الجزء الأول)
- * جاهلية القرن العشرين
- * منهج التربية الإسلامية (الجزء الثاني)
- * دراسات قرآنية
- * معركة التقاليد
- * مفاهيم ينبغي أن تصحح
- * في النفس والمجتمع
- * مذاهب فكرية معاصرة
- * التطور والثبات في حياة البشرية
- * تحت الطبع
- * دراسات في النفس الإنسانية
- * كيف نكتب التاريخ الإسلامي
- * هل نحن مسلمون
- * المستشرقون والإسلام

من كتب دار الشروق الإسلامية

- مصحف الشروق المفسر الميسر
مختصر تفسير الإمام الطبري
تحفة المصاحف وقمة التفاسير
في أحجام مختلفة وطبعات منفصلة لبعض الأجزاء
- تفسير القرآن الكريم
الإمام الأكبر محمود شلتوت
الإسلام عقيدة وشريعة
الإمام الأكبر محمود شلتوت
الفتاوى
الإمام الأكبر محمود شلتوت
من توجيهات الإسلام
الإمام الأكبر محمود شلتوت
إلى القرآن الكريم
الإمام الأكبر محمود شلتوت
الوصايا العشر
الإمام الأكبر محمود شلتوت
المسلم في عالم الاقتصاد
الأستاذ مالك بن نبي
أنبياء الله
الأستاذ أحمد بهجت
نبي الإنسانية
الأستاذ أحمد حسين
ربانية لا رهبانية
أبو الحسن علي الحسيني الندوي
الحجة في القراءات السبع
تحقيق وتقديم الدكتور عبد العال سالم مكرم
- الفكر الإسلامي بين العقل والوحي
الدكتور عبد العال سالم مكرم
على مشارف القرن الخامس عشر الهجري
الأستاذ إبراهيم بن علي الوزير
الرسالة الخالدة
الأستاذ عبد الرحمن عزام
محمد رسولاً نبياً
الأستاذ عبد الرزاق نوفل
مسلمون بلا مشاكل
الأستاذ عبد الرزاق نوفل
الإسلام في مفترق الطرق
الدكتور أحمد عروة
العقوبة في الفقه الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
موقف الشريعة من نظرية الدفاع الاجتماعي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
الجرائم في الفقه الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
مدخل الفقه الجنائي الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
القصاص في الفقه الإسلامي
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
الدية في الشريعة الإسلامية
الدكتور أحمد فتحي بهنسي
الإسراء والمعراج
فضيلة الشيخ متولي الشعراوي

مناسك الحج والعمرة في ضوء المذاهب الأربعة

الدكتور عبد العظيم المطعني

أيها الولد المحب

الإمام الغزالي

الأدب في الدين

الإمام الغزالي

شرح الوصايا العشر

للإمام حسن البنا

القرآن والسلطان

الأستاذ فهمي هويدي

خفايا الإسراء والمعراج

الأستاذ مصطفى الكيك

الخطابة وإعداد الخطيب

الدكتور عبد الجليل شلبي

تأريخ القرآن

الأستاذ إبراهيم الأبياري

الإسلام والمبادئ المستوردة

الدكتور عبد المنعم النمر

سلسلة أعلام الإسلام ١٦/١

سلسلة أهل البيت ٦/١

إسهام علماء المسلمين في الرياضيات

تأليف الدكتور علي عبد الله الدقّاع

تعريب وتعليق الدكتور جلال شوقي

مراجعة الدكتور عبد العزيز السيد

الخبر الواحد في السنة والتراث وأثره في الفقه

الإسلامي

الدكتورة سهير رشاد مهنا

الأديان القديمة في الشرق

دكتور رؤوف شلبي

مطابع الشروق

القضاء والقدر

فضيلة الشيخ متولي الشعراوي

قضايا إسلامية

فضيلة الشيخ متولي الشعراوي

التعبير الفني في القرآن

الدكتور بكري الشيخ أمين

أدب الحديث النبوي

الدكتور بكري الشيخ أمين

الإسلام في مواجهة الماديين والملحدين

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

اليهود في القرآن

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

أيام الله

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

مسلمون وكفى

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

الدعوة الوهابية

الأستاذ عبد الكريم الخطيب

قال الأولون - أدب ودين

الأستاذ السيد أبو ضيف المدني

قل يا رب

الأستاذ السيد أبو ضيف المدني

الإيمان الحق

المستشار علي جريشة

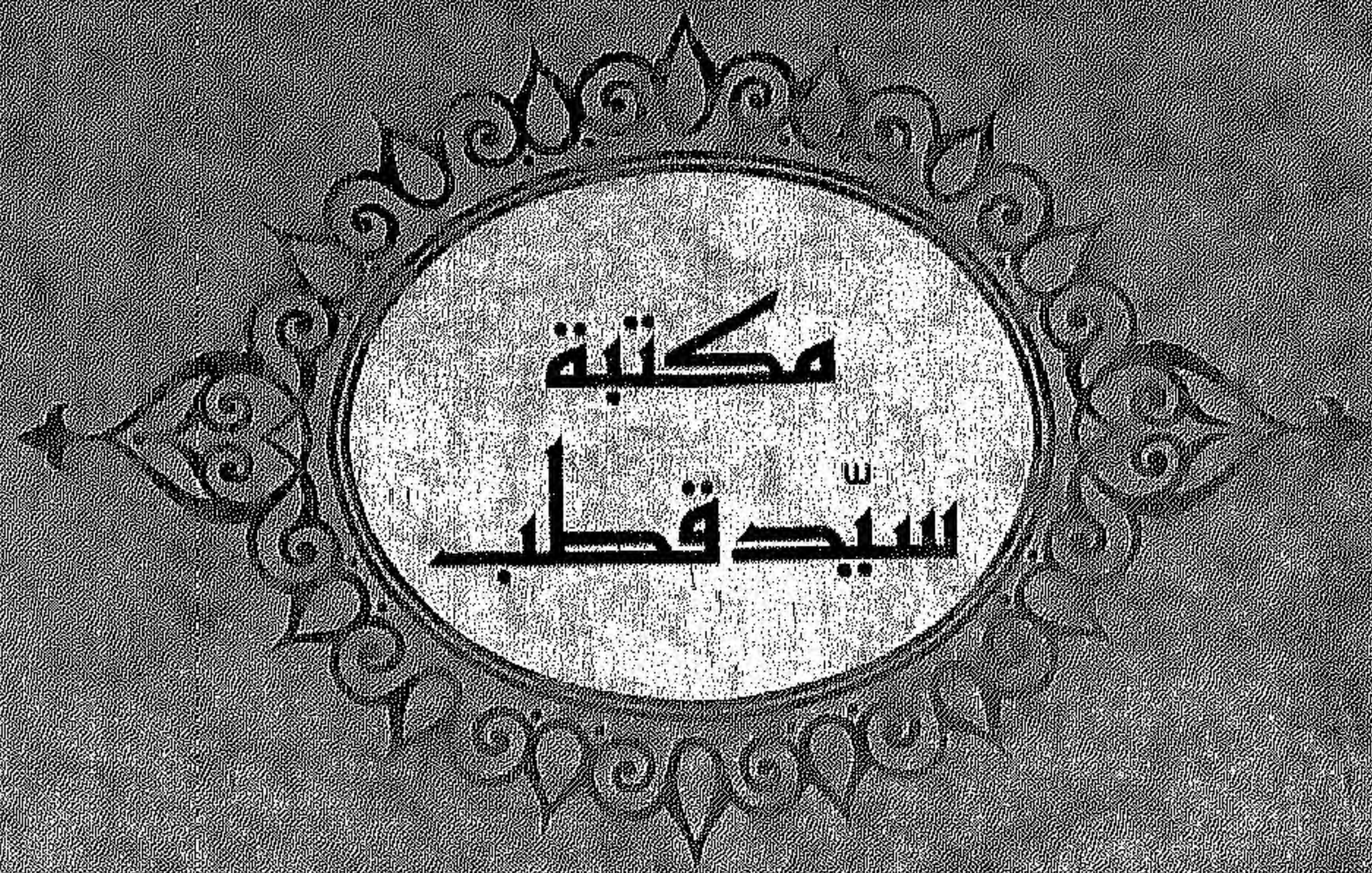
الجديد حول أسماء الله الحسنى

الأستاذ عبد المغني سعيد

الجائز والممنوع في الصيام

الدكتور عبد العظيم المطعني





في ظلال القرآن
العدالة الاجتماعية في الإسلام
خصائص التصور الإسلامي ومقوماته
النقد الأدبي أصوله ومناهجه
كتب وشخصيات
الإسلام ومشكلات الحضارة
التصوير الفني في القرآن
مشاهد القيامة في القرآن
معركتنا مع اليهود
تفسير سورة الشورى
تفسير آيات الربا
دراسات إسلامية
السلام العالمي والإسلام
معركة الإسلام والرأسمالية
في التاريخ فكرة ومنهاج
معالم في الطريق
هذا الدين
المستقبل لهذا الدين
نحو مجتمع إسلامي